UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00362640 5

720

LES

THÉATRES ANGLAIS

DU MÊME AUTEUR

Le Théâtre Grec moderne (Éditions de la *Revue d'Art dramatique*) ..... 1 vol

---

EN PRÉPARATION

Le Théâtre du Peuple.

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
CINQ EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS SUR PAPIER HOLLANDE.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays, y compris le Danemark, les Pays-Bas, la Suède et la Norwège.

GEORGES BOURDON

ANCIEN DIRECTEUR DE LA SCÈNE AU THÉATRE DE L'ODÉON

LES THÉATRES ANGLAIS

Avec une préface de M. EDWIN O. SACHS

ARCHITECTE DE COVENT GARDEN ET DE DRURY LANE

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1903

Tous droits réservés

LIBRARY
JAN 18 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

PN
2595
B7

A M. HENRY ROUJON

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

PRÉFACE

C'est avec la plus grande appréhension que je me risque à écrire quelques lignes d'introduction à l'ouvrage de M. Georges Bourdon sur *les Théâtres anglais*. Et si je ne savais quelle longue et laborieuse étude ce livre a coûtée à M. Bourdon, si je n'éprouvais aussi quelque déplaisir à lui refuser un concours auquel il a l'indulgence d'attacher quelque prix, rien n'aurait pu me décider à risquer cette collaboration littéraire, si mince soit-elle, dans une langue qui ne m'est qu'en partie familière.

En Angleterre, et particulièrement à Londres, il a été de mode, ces dernières années, dans une certaine classe de critiques et d'amateurs de théâtre, de condamner, le plus souvent sans grand discernement, toutes les choses de la scène anglaise. Il est, parmi ces critiques, des hommes d'une haute intelligence, renommés en littérature et en art, et leur verdict sévère, qui

n'exceptait rien, a eu pour conséquence malheureuse une tendance manifeste à déprécier tous les efforts accomplis dans les théâtres anglais. Il était donc grand temps qu'un Français, un étranger à ces îles, mais d'une autorité indiscutable en matière théâtrale, élevât la voix, et montrât à ses compatriotes l'intérêt de la vie théâtrale anglaise, du théâtre anglais lui-même, et aussi de la mise en scène anglaise; car il n'est pas douteux que l'aveugle condamnation dont je parlais tout à l'heure procède d'un regrettable excès de sévérité, et que son exagération même et les erreurs qu'elle entraîne vont contre le but que se propose la critique de susciter le progrès sur les points où le progrès est nécessaire. Et ce sera assurément, pour la critique anglaise, une surprise méritée, de constater qu'un visiteur compétent et impartial a trouvé chez nous non seulement beaucoup à louer, mais aussi beaucoup à imiter.

Il y a quelques années, je le reconnais, j'ai écrit, dans mon ouvrage *Modern Opera Houses and Theatres*, que nos théâtres, ni par leur construction ni par l'installation de leur machinerie, ne pouvaient rivaliser avec les théâtres

d'autres pays, comme par exemple ceux d'Allemagne et d'Autriche; mais je suis heureux de pouvoir ajouter aujourd'hui que les défauts sur lesquels j'ai alors attiré l'attention ont été corrigés, et que les théâtres nouveaux de la capitale et des provinces témoignent d'un grand progrès, aussi bien dans leur architecture qu'au point de vue de la commodité, de la sécurité et de l'organisation de la scène.

Dans ces mêmes articles, je me risquais à indiquer que la France s'était laissée distancer dans la construction, l'organisation et la direction des théâtres, et n'avait pas fait, dans ces vingt dernières années, les progrès que le monde attendait d'elle.

Et il serait en vérité infiniment flatteur pour l'Angleterre, et méritoire pour les efforts accomplis par nos théâtres depuis quelques années, que l'étude de M. Georges Bourdon fût l'occasion de quelques améliorations dans la condition matérielle du théâtre français, auquel, ainsi qu'il le dit si bien, il reste sans conteste tant à faire.

Toutefois, quelques exemples que, sous l'inspiration de ce livre, la France puisse emprunter

à l'Angleterre, et si grande qu'ait été sur son propres méthodes l'influence des exemples allemands et autrichiens, les Français, du moins, pourront se souvenir avec fierté que les étonnants perfectionnements apportés, dans ces deux pays teutoniques, à la construction et aux effets de théâtre, sont dus à la vigoureuse impulsion donnée, de 1860 à 1870, par le grand architecte français, Charles Garnier. Car Charles Garnier n'est pas seulement, dans l'architecture théâtrale, le maître le plus illustre, il a aussi exercé, sur les maîtres du monde entier, la plus heureuse action et rénové l'organisation des théâtres en même temps que l'art scénique.

Il est incontestable, en effet, que le grand maître de l'art théâtral, au siècle dernier, fut Charles Garnier, car nous retrouvons très visiblement son influence dans les idées du baron Hasenauer, à Vienne, aussi bien que dans celles de Gottfried Semper, en Allemagne, et du professeur Schrœter, en Russie. Moi-même, je me considère humblement comme un adepte et un disciple de Charles Garnier : et les lettres que j'ai de lui, les visites que je lui ai faites à sa villa de Bordighère ne m'ont pas seulement

appris — et avec quelle sûreté! — bien des choses de technique, elles m'ont encore et surtout imprégné de cet enthousiasme de perfection que, seul de tous les architectes que j'aie connus et que je connaisse, il était capable d'inspirer à de jeunes hommes.

Quand l'Angleterre est si longtemps restée en arrière, quand la France en a fait autant, il ne faut pas, je le répète, chercher d'autre artisan, direct ou indirect, du progrès réalisé ou à venir, que ce grand Français qui s'appelait Charles Garnier, de qui tous les architectes du monde, tous les directeurs de théâtre et tous les ingénieurs de la scène restent si grandement les obligés.

En lisant le livre de M. Georges Bourdon, j'ai trouvé beaucoup de points sur lesquels je suis entièrement d'accord avec lui; mais il va de soi qu'il en est d'autres où nous différons d'avis. Et, tout émerveillé que je sois de la précision avec laquelle il a, le plus souvent, su dégager les grandes lignes de son sujet, certains points de détail, comme il fallait s'y attendre dans un ouvrage aussi vaste et complet, n'ont pas également entraîné mon adhésion.

J'ai eu un instant la pensée d'entrer en discussion avec M. Georges Bourdon et même de lui suggérer mes façons de voir ; mais, réflexion faite, je crois préférable pour le lecteur que ce livre soit imprimé sans intervention de ma part. M. Georges Bourdon nous dit clairement ce qu'il a vu et retenu, et il est en vérité d'un plus grand profit, pour son pays aussi bien que pour le mien, que cette histoire du théâtre anglais se présente comme l'exposé des vues et des impressions vraiment personnelles d'un Français d'autorité, que si elle apparaissait comme le résultat d'une collaboration avec moi ou n'importe quel autre de mes compatriotes. Il est, par exemple, flatteur pour moi de voir l'auteur citer mon œuvre personnelle en termes sympathiques ; mais, en fait, il m'est impossible de sanctionner ses paroles si courtoises, pas plus en ce qui concerne la valeur qu'il attribue à mon influence, qu'en ce qui regarde les services que j'aurais, selon lui, rendus à l'art du théâtre.

Il y a un aspect du livre de M. Georges Bourdon que le lecteur doit, à mon avis, considérer avec le plus grand soin, et sur lequel je dois attirer l'attention du public. En étudiant

le théâtre anglais, M. Georges Bourdon s'est trouvé en face de l'œuvre d'une nation que l'étranger aime à représenter comme un peuple de boutiquiers (shop-keeper) ; pour parler plus simplement, il a eu affaire à des entreprises établies sur des bases purement commerciales, et conduites dans le dessein primordial d'en tirer un profit et de procurer des bénéfices à tous ceux, propriétaires, directeurs, architectes ou artistes, qui sont associés à sa fortune. Pas de théâtre, en Angleterre, qui reçoive ni subsides de l'État ou des autorités locales, ni souscriptions ou donations volontaires des particuliers. Nos théâtres ne peuvent donc, en aucune façon, compter sur le concours du public ou de l'État ; mais, par contre, aucun impôt spécial n'en vient non plus entraver la prospérité. Les seules restrictions à la liberté des théâtres se réduisent, en Angleterre, à l'exercice de la censure, laquelle n'envisage jamais que le côté moral des œuvres, et aux obligations destinées à assurer la sécurité des spectateurs, de même que dans n'importe quel autre monument public d'importance.

Il est vrai que, dans certaines localités, on impose à leur exploitation une petite restriction

supplémentaire, celle de l'interdiction de la vente des boissons alcooliques au buffet; mais ceci n'est, en général, qu'un effet de mouvements purement locaux qui se manifestent jusque dans les théâtres, de la même manière que l'on applique la licence de liqueurs aux hôtels et autres endroits publics.

Le théâtre en Angleterre est, en fait, une institution libre, établie sur une base commerciale, et tout ce qui y participe a un caractère purement commercial. La qualité de l'art offert par un théâtre et le sentiment artistique qu'il exprime ne sont pas autre chose que des denrées, et l'on fournit exactement au public la somme d'art et de confort qu'il souhaite.

Que l'on ne me fasse pas dire cependant qu'il ne se trouve point des directeurs pour orienter le public dans certains sens et hausser ainsi le niveau de leurs représentations. Il est, par exemple, incontestable que des artistes de la valeur de sir Henry Irving ont accompli une œuvre éminemment utile et d'un intérêt puissant, en initiant le public à des spectacles supérieurs et à des mises en scène plus soignées, de même que d'autres ont su attirer son intérêt

sur des pièces d'un genre plus relevé, sur des interprétations plus raffinées, etc. ; d'autres encore ont fait naître l'amour du confort ; mais tout ceci est-il autre chose qu'un effort commercial ? Et, de même qu'un éditeur de Londres reliera ses livres avec plus de soin aujourd'hui qu'il y a vingt ans, de même qu'il emploiera des caractères plus élégants et un papier plus beau, de même qu'un photographe mettra plus d'art dans ses photographies et les montera sur un carton plus résistant, ou qu'un hôtelier se préoccupera davantage de montrer du goût dans l'arrangement de sa table ou la décoration de son établissement — tous progrès qui, sans doute, attestent une conception plus aiguë du luxe et de l'élégance, mais dont l'objet dernier est, en somme, un désir de gain — de même aussi, et pour les mêmes raisons, le directeur d'un théâtre anglais apporte aujourd'hui dans son entreprise — qui est son fonds de commerce à lui — des préoccupations de luxe et de goût qui sont nouvelles, et offre au public, dans une salle plus confortable, des mises en scène supérieures à celles qu'il montrait jadis.

Ainsi donc, l'acteur-directeur d'un théâtre

anglais peut bien invoquer des soucis d'art, e même il peut exercer une influence sur le développement de son art ; il reste, en toute certitude ceci, que la pratique de cet art se résout, en définitive, en une question d'argent. Car les hommes qui s'y livrent n'ont pas, chez nous, les mêmes sauvegardes qui, dans d'autres pays, les protègent, soit que, directeurs, ils régissent un théâtre d'État, ou que, acteurs, ils appartiennent à un théâtre subventionné qui assure à leurs vieux jours une pension suffisante.

Cet aspect commercial du théâtre anglais, et les grands progrès que ce théâtre a néanmoins réalisés sans aucune subvention ni aide financière officielle, voilà le fait essentiel, et c'est de ce fait qu'il importe de se pénétrer en lisant les pages de ce livre. Un Français, un Allemand, un Autrichien, y auront sans doute quelque peine, et pourtant il est indispensable qu'ils jugent de ce point de vue les choses de chez nous.

C'est en exprimant l'espoir que les lecteurs de M. Georges Bourdon sauront s'en rendre compte que je terminerai ces lignes ; et je souhaite, en outre, que l'auteur rencontre tou

le succès que mérite si largement la haute conscience avec laquelle il nous donne ici la pénétrante description des théâtres anglais.

EDWIN O. SACHS,
architecte.

L'auteur de cette étude reçut, il y a quatre ans, du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la mission d'étudier les principaux théâtres de l'Europe. Au mois de décembre 1898, il adressa à M. le Ministre de l'Instruction publique un premier rapport sur les théâtres anglais, et il se fit précéder d'une lettre d'envoi dont il n'est pas inutile de reproduire les termes suivants :

MONSIEUR LE MINISTRE,

Le 6 avril dernier, votre Ministère, par la bienveillante faveur de M. le Directeur des Beaux-Arts, voulait bien me confier la mission d'étudier « l'organisation théâtrale des différents pays d'Europe ».

Dans une note soumise, quelques jours auparavant, à M. le Directeur des Beaux-Arts, j'indiquais que, à mon sens, une telle enquête devait porter principalement sur les points suivants :

I. — L'interprétation et la mise en scène proprement dite ;

II. — L'organisation de la machinerie et l'éclairage ;

III. — La disposition des salles de spectacle ;

IV. — Le mode de constitution des troupes de théâtre et l'éducation donnée aux comédiens ;

V. — Le nombre et la variété des pièces jouées. — Les rapports des auteurs avec les théâtres (droits d'auteurs, etc...).

. . . . . .

Mon enquête n'est pas achevée.

Aujourd'hui, Monsieur le Ministre, j'ai l'honneur de vous soumettre seulement la première partie du rapport qui la conclura. Quelque intérêt que puisse susciter telle ou telle scène étrangère, il est certain que c'est en Allemagne et en Autriche-Hongrie, d'une part, en Angleterre, de l'autre, qu'il faut aller chercher les éléments de comparaison les plus instructifs.

Ici, pour la mise en scène, là, pour la machinerie, on a fait des efforts encore inégalés en France, et c'est en profitant de tels exemples, en adaptant à notre génie et en développant de si profitables initiatives, que notre théâtre s'assurera la suprématie dans l'ordre matériel, si je puis dire, comme il la garde dans l'ensemble de sa production littéraire.

Il y a déjà assez à observer dans les théâtres anglais pour que j'aie cru devoir résumer ici les impressions qu'ils m'ont laissées, avant de poursuivre ailleurs mon étude.

Je vous prie, etc...

Georges Bourdon,

ancien directeur de la scène au théâtre de l'Odéon.

Les renseignements recueillis à cette époque ont été depuis considérablement accrus, et l'on trouvera ici un tableau complet, je l'espère, de l'organisation des théâtres de Londres à la date présente.

On y trouvera aussi des aperçus sur des questions qui intéressent tous les théâtres, les gens de théâtre, le public dont nous sommes.

Par contre-coup, on verra tout ce qui manque à nos propres théâtres, qui seraient les jardins suprêmes où s'éploie la fleur de routine, si elle n'avait pour domaines tous les champs du pays de France.

G. B.

PREMIÈRE PARTIE

LES THÉATRES — LES PIÈCES
LES ACTEURS — LA MISE EN SCÈNE

I

DOUBLE ASPECT DE L'ESPRIT ANGLAIS. — COMMENT LES ANGLAIS ENTENDENT LE CONFORT. — LEUR CONCEPTION ARISTOCRATIQUE DU PLAISIR DU THÉATRE. — LE CARACTÈRE DE LEURS MISES EN SCÈNE.

Un de mes amis, Anglais de naissance et de tempérament, Français d'éducation et de goûts, a coutume de dire :

— Si vous allez en Angleterre et que vous désiriez vous faire une opinion sur les Anglais, oubliez votre patrie et ce que vous êtes vous-même. Ne procédez point par comparaison ni par antithèse, qui sont exercices de rhétorique et tout juste propres à fausser le jugement ; la première vertu d'un jugement est d'être désintéressé, et, comment le serait-il, si votre esprit pose en principe un premier terme de comparaison, auquel vous ramenez nécessairement toutes choses ? Au surplus, on ne juge pas une nation comme on vérifie l'exactitude d'un mètre en l'appliquant sur l'étalon qui se trouve au Conservatoire des Arts et Métiers. Lorsque vous mettez le pied à Douvres ou à Newhaven, imaginez-vous donc que vous venez de faire un grand voyage. Persuadez-vous que vous avez dormi longtemps, très longtemps, pen-

dant des jours et des jours, et que vous débarquez au milieu d'un peuple singulier, dont le nom seul est venu lointainement jusqu'à vous. Et si même vous pouvez vous illusionner au point de vous croire transporté dans la planète Mars ou dans quelque autre, tant mieux, gardez que l'on vous détrompe : vous êtes justement dans l'état d'esprit qui convient.

« Vous allez rencontrer des gens en apparence pareils à vous, en réalité tout différents de vous-même. La seule chose qui vous soit commune, c'est la forme et la coupe des jaquettes. Hors de là, vous êtes chez des barbares, au sens où l'entendaient les anciens. Ce qui vous agrée, ils le détestent; ce qu'ils aiment, vous le reniez. Ils ont de la vie une conception qui n'est pas la vôtre ; certaines obligations, que vous vénérez comme des devoirs essentiels, leur paraissent des élégances superflues, et vous les verrez, en revanche, attacher un grand prix à des actes que vous estimez d'une importance médiocre. Faites-vous donc une âme philosophe et dégagée de parti pris; apprenez l'Angleterre comme vous apprendriez le mongolien ou quelque idiome encore moins pénétrable, et vous la jugerez alors avec connaissance et sincérité. »

Mon ami est un sage, qui possède l'esprit scien-

tifique. Bien des fois, en Angleterre, je me suis rappelé à propos sa coutumière exhortation. Elle m'a défendu contre des étonnements trop faciles ou des jugements trop sommaires. Si j'avais à noter les actes de la vie anglaise, je saurais montrer sans doute que je l'ai comprise, appréciée et souvent aimée. Dans le cadre de cette étude, elle se localise pour nous au théâtre, et j'ai seulement à rechercher ici quel esprit l'Anglais y apporte.

L'Anglais entre au théâtre dans cet état de contradiction intime et permanente qui est comme le fondement de son génie, et dont l'illogisme constitutif donne au développement de la vie nationale son apparence de logique infaillible. Il y a longtemps que l'on a observé le double aspect du caractère anglais : ce singulier respect de la tradition, qu'il suit par habitude d'esprit, uni à sa passion de progrès, où le pousse une claire intelligence de la vie. Tradition tenace, bâtie à chaud sur fond de roc, — progrès hardis, violents, qui semblent ne jaillir que par fusées. Entre les coutumes et les goûts de ce peuple, dans ses spéculations les plus générales, dans son action la plus diverse, il y a antinomie perpétuelle et flagrante. Ceci semble exclure cela, sans doute, mais seulement partout ailleurs qu'en Angleterre. L'Anglais s'accommode à merveille de l'un et de l'autre. Il a une méthode magique pour concilier l'inconciliable. Il s'est fait

une arme et une force de la contradiction : il s'y complaît, s'y perfectionne, y trouve le plein épanouissement de sa valeur individuelle et de sa vie nationale. Ses députés s'étendent sur les banquettes de la Chambre des Communes et délibèrent le chapeau sur la tête, ce qui est d'un sans-façon tout à fait moderne et pratique; mais le speaker porte culotte, perruque et souliers à boucles d'argent, le trône royal se dresse sur une dalle de pierre d'Écosse, le lord-chancelier s'assied sur un sac de laine, et les mânes vigilants des ancêtres hiératiques sont satisfaits.

Au théâtre, il se contente sans regret de contes puérils propres à divertir des petites filles; il écoute sans rancune, et même avec gratitude, des histoires d'enfants perdus ou de mariages contrariés ; mais il exige qu'elles soient ordonnées avec grâce, présentées avec soin, que tout, dans la salle et sur la scène, soit adroitement combiné pour son agrément personnel. Il a le souci du détail, et il est, à tous les moments de sa vie, inflexible sur ce point : le confortable est la plus impérieuse exigence de son goût et la moindre politesse qu'on lui doive.

Mais le confort est pour lui un besoin beaucoup plus divers et plus compliqué que ne l'imaginent nos pauvres cervelles satisfaites d'apparences. Notre éternel « à la bonne franquette » ne se tra-

duit pas chez nos voisins. Les Anglais ont, en quelque manière, l'âme épicurienne; s'ils ne demandent pas uniquement à la vie du divertissement et de la jouissance, ils veulent du moins qu'elle leur rende faciles les actes les plus obscurs et les obligations les plus coutumières. Le confort, pour eux, ce n'est pas seulement des coussins moelleux, des pièces consignées aux courants d'air, des chapeaux convenablement aérés, des voitures rapides ou des maisons congrûment agencées. Ceci n'en est que la petite monnaie et l'aspect le plus vulgaire. Aimer le confort, c'est aussi parer les choses, y mettre de l'attrait et de la grâce, multiplier pour soi-même les occasions de plaisir, faire la vie savoureuse.

Ils ont du goût, bien que leurs femmes possèdent mal l'art du couturier. C'est un goût particulier à leur race, moins désintéressé et plus pratique que le goût français, si l'on veut, mais réel et commun à toutes les classes. Tout ce qui embellit la vie, la rend avenante et aimable, ils le goûtent à l'égal de ce qui la simplifie et la facilite, ou, pour mieux dire, leur agrément est de se mouvoir parmi de la grâce éparse. Ils aiment les fleurs; ils les aiment démesurément et à profusion. N'est-ce pas charmant? Et ils les piquent partout, dans leurs logis, à leurs fenêtres, à la boutonnière de leurs employés de chemins de fer,

de leurs cochers ou de leurs agents de police. Les marguerites, les géraniums, les pensées, toutes les corolles et tous les pétales s'inclinent aux balcons des plus austères maisons d'affaires, à Piccadilly ou dans la Cité. Les rues de Londres, si souvent embrumées et moroses, avec leurs façades grises et sales, prennent ainsi parfois un aspect de printemps, qui est comme un sourire de fête dans leur agitation maussade. Quel émoi à Paris, et quelles théories de badauds sur les trottoirs, si, un beau jour, notre solennel Crédit Lyonnais fleurissait ses fenêtres de pensées timides ou de marguerites des champs, ou si le gouverneur de la Banque de France garnissait de palmiers ses vestibules de pierre!

Or, ce goût ardent du joli et de l'utile mêlés, c'est au théâtre qu'il se manifeste dans la plus surprenante harmonie. Le théâtre n'est pas uniquement, pour l'Anglais, un lieu de repos et de distraction improvisée. Il y vient chercher un plaisir de luxe et une distraction préméditée. A Paris, le soir venu, les affaires terminées, on dit à table : « Tiens ! si nous allions au Vaudeville ? » Et l'on y va. Pour peu que l'heure presse, Madame gardera sans scrupule sa toilette de la journée, et Monsieur ne pensera même pas à changer de jaquette. A Londres, c'est un projet

plus sagement délibéré d'aller chez Tree ou à Haymarket. On s'y prépare. Vous n'y rencontrerez que des femmes décolletées, des hommes en habit noir, qui, en s'asseyant à l'orchestre ou au balcon, prétendent y retrouver tout au moins l'apparence de leur « home ». Il leur faudra du confort, de l'élégance, enfin toutes les commodités qu'ils ont coutume de rencontrer dans la vie, et sans lesquelles ils ne conçoivent point la vie.

Ainsi les directeurs de théâtres s'ingénient à parer la maison où ils les reçoivent, à en faire un lieu de réunion aimable et cordial. Ce ne sont point des entrepreneurs qui bousculent leur public dans des passages trop étroits, et se tiennent quittes envers lui s'ils lui ont donné le spectacle d'une pièce intéressante, spirituelle ou passionnée. Ce sont des maîtres de maison, dont le grand souci est d'agencer et d'orner leur logis pour le bien-être de ceux qu'ils y convient, et de faire oublier à leurs hôtes la fâcheuse formalité du bureau de location.

Le théâtre est un salon, et vous y êtes accueilli en grand seigneur invité chez un grand seigneur. On y parle à mi-voix, avec une discrétion de bon goût; on y reste nu-tête, comme si l'on assistait à un spectacle offert dans la galerie de quelque lord amoureux de beau langage; on n'y entend jamais résonner, sous le bâton sonore du régis-

seur, ces trois coups qui, dans nos salles parisiennes, retentissent comme des appels de sépulcre, et rappellent trop bien les pratiques des baraques de foire. Un timbre discret qui vibre dans les couloirs, l'éclairage qui s'abaisse dans la salle suffisent à avertir que la pièce va continuer et à interrompre les conversations. Dans les couloirs, dans les vestibules, nulle part on ne se heurte à ces importants et prétentieux personnages qui, chez nous, sous le vocable d'inspecteurs ou de contrôleurs, étalent leur insolence à travers tous les escaliers et accablent de leur majesté les spectateurs trop magnanimes. Partout, au contraire, vous trouvez non pas des seigneurs, mais des employés déférents, auxquels une livrée sagement distribuée rappelle à propos l'humilité de leur rôle et le caractère de leur fonction. Au bureau de location, où l'usage est de se prémunir de places, dont le prix n'est pas majoré, vous avez affaire non point à une buraliste rude et rébarbative, mais à un gentleman convenablement éduqué, qui vous remet votre coupon préalablement séché au papier buvard et enfermé dans une enveloppe...

Détails, tout cela, je le veux bien, mais qui attestent, mieux que toutes les affirmations, le souci de plaire au public et de ne contrarier en aucun moment l'agrément qu'il se propose. J'ai

tout dit en écrivant que le théâtre est pour lui une distraction de luxe, une sorte de plaisir somptuaire. La conception qu'il en a, essentiellement aristocratique et si différente de la nôtre, explique et détermine tous les raffinements dont on l'entoure. Elle donne l'intelligence du théâtre anglais, car elle impose aux directeurs le double zèle par où ils se distinguent : leur extrême attention à prodiguer au public des commodités que nous noterons plus tard dans le détail, et la surprenante perfection de leurs mises en scène.

Ici est la supériorité incontestable du théâtre anglais. Le soin de la mise en scène y est poussé à un degré inconnu à Paris. Nous nous émerveillons à juste titre de certaines mises en scène du théâtre Sarah-Bernhardt, du Vaudeville ou des Variétés : à Londres, elles seraient l'ordinaire de dix théâtres. Un auteur dramatique pourra trouver ailleurs des acteurs aussi excellents, un public aussi compréhensif; nulle part, je le crois, il ne rencontrera un pareil empressement à exprimer toute sa pensée, ni une telle adresse à donner une réalité aux apparences de son imagination. J'entends bien que des personnes notables professent que la mise en scène est chose secondaire, et la tiennent volontiers en mépris. C'était l'un des exercices où, naguère, M. Sarcey s'étalait le plus complaisamment. Ce n'est

pas l'opinion des auteurs ni des artistes dramatiques. Porter une œuvre sur la scène, ce n'est pas seulement mettre des mots dans la bouche d'acteurs qui les répéteront avec un génie plus ou moins exercé; c'est aussi la faire vivre dans le milieu où elle se meut, dans « l'atmosphère » qui l'explique, parfois même en détermine les péripéties et en forme les caractères. Cette réalité de la vie, c'est le costume, c'est le choix et l'aspect des choses qui la créent, c'est-à-dire la mise en scène. Elle n'est donc qu'un des modes d'expression de la pensée de l'auteur; elle peut la compléter parfois; elle n'a pas moins de valeur significative que l'interprétation même d'un rôle. Au mois de juillet 1900, l'un des metteurs en scène les plus justement célèbres de la présente génération, M. Porel, présidant une séance du Congrès de l'Art théâtral, disait excellemment ceci : « Sans la mise en scène, sans cette science respectueuse et précise, sans cet art puissant et délicat, bien des drames n'auraient pas été centenaires, bien des comédies ne seraient pas comprises, bien des pièces n'iraient pas au succès. »

Les Anglais l'ont compris, et leurs théâtres donnent chaque jour, à cet égard, des exemples éclatants et décisifs. On a parfois prétendu que leurs directeurs sont les réalistes du théâtre. Ce n'est pas assez dire. Ils sont cela, et autre chose encore. Ce qu'ils cherchent dans la mise en scène, ce n'est

pas tant la représentation, sous une forme aussi précise que possible, des objets matériels, que leur mise en valeur pour une signification d'art. Ils se préoccupent moins d'établir un décor qui sera une image fidèle de la nature, que de lui donner une expression symbolique adéquate au caractère des personnages qui doivent y vivre. Ils ne restituent pas uniquement la nature, ce qui serait office de peintres et de menuisiers : ils évoquent des milieux, ils créent « l'atmosphère », ils donnent une pensée et une voix au décor, ils en font un personnage vivant et parlant, ils l'imposent à l'esprit du spectateur, ils épandent à travers la salle l'âme même de l'œuvre, insaisissable et présente.

La mise en scène a donc pour eux une valeur subjective autant qu'objective, et, ainsi comprise, elle devient un art qui n'est pas seulement l'interprète, mais le collaborateur direct de l'art de l'écrivain, et qui est, à sa manière, créateur. Et je ne sais si ce serait un paradoxe de dire que les metteurs en scène anglais, réputés réalistes, sont en vérité des idéalistes, puisque, en frappant les yeux, c'est l'âme même qu'ils prétendent ébranler.

II

« LE CHEMINEAU » A LONDRES

J'ai vu jouer à Londres *le Chemineau*, de M. Jean Richepin, dont l'exemple vient à merveille pour la facilité de la démonstration. C'était au Majesty, théâtre de M. Tree, à la fois directeur et acteur. Je reviendrai longuement sur le Majesty, l'un des théâtres les plus accomplis de Londres, et sur M. Tree, que je tiens pour le metteur en scène le plus avisé et le plus impatient de perfection que je sache.

Le Chemineau, adapté par M. Louis Parker, s'y appelait *Ragged Robin*. M. Parker avait scrupuleusement respecté l'ordre et la succession des scènes: son adaptation s'était bornée à transporter en Angleterre le lieu de l'action, à remplacer les héros du drame par des personnages familiers au public anglais, et à y déguiser suffisamment la figure principale du chemineau, inconnue dans les campagnes anglaises, pour la lui faire comprendre et accepter.

Assurément, les metteurs en scène de l'œuvre

de M. Richepin, à Paris, ne s'étaient pas distingués par une recherche excessive de pittoresque et d'originalité. Mais on convint justement, à leur louange, que l'Odéon avait fait pour elle un effort notable, et on lui en sut gré d'autant plus volontiers que cet effort était moins ordinaire. M. Chaperon avait, du reste, brossé à son intention deux décors remarquables; celui du premier acte, notamment, vaste, profond, savoureux et puissant, peint avec un sentiment aigu de la nature, n'eut pas sans doute son plein effet, par la faute d'un système d'éclairage insuffisant, et, par surcroît, manié par des mains inexpertes; mais il fut néanmoins salué, si je m'en souviens bien, au lever du rideau, de ce discret murmure qui est, à Paris, les soirs de première représentation, la forme la plus charmante de l'approbation du public. Et les Parisiens ont gardé du *Cheminéau* le souvenir d'un spectacle complet, où la mise en scène et l'interprétation concoururent, dans la mesure convenable, au succès d'une œuvre pathétique.

Que n'ont-ils vu *Ragged Robin!* Exemple pour nous, leçon pour nos metteurs en scène, *Ragged Robin* m'apparut comme une œuvre renouvelée, dont les représentations de Paris n'avaient montré qu'une sorte de squelette.

L'art du décorateur n'est point en cause. Je le dis ici une fois pour toutes, nos peintres de

décors sont incomparablement supérieurs aux peintres anglais. Explique qui voudra cette anomalie dans le pays des grasses prairies, des arbres et des fleurs, dans la patrie de Constable et de Gainsborough. La décoration anglaise est lourde, pâteuse, inhabile aux délicatesses de tons, aux gradations de nuances où excelle la nôtre, et l'art des Chéret, des Lavastre, des Rubé, des Jambon, des Chaperon, des Moisson, n'a pas de rival à Londres. Cette supériorité proclamée, je n'y reviendrai donc pas, et, lorsque je parlerai des décors anglais, c'est de leur disposition et de leur agencement qu'il sera question, non de l'effet de leurs colorations.

Aussi bien, alors que, chez nous, la décoration est, la plupart du temps, la partie essentielle et le mode même de la mise en scène, elle n'en est, pour les Anglais, qu'un des éléments, quelque chose comme une base sur laquelle on érige, une trame qui fournira le fond de la tapisserie et où il reste à piquer et à combiner des couleurs, c'est-à-dire de la vie. Quand ils ont planté leur décor, nos metteurs en scène pensent que l'œuvre est prête ; les Anglais se demandent : « Qu'est-ce que nous allons y mettre ? »

Pour ceux qui se rappellent *le Chemineau* de l'Odéon, l'exemple du *Ragged Robin* du Majesty montrera la différence des deux méthodes, dont je dirais, si je voulais les caractériser, que l'une

relève du machiniste, et l'autre de l'artiste.

Au premier acte, pareille, dans sa plantation générale, à celle de l'Odéon, la mise en scène de *Ragged Robin* la dépassait par une recherche de détails et une richesse d'invention qui, du premier coup, créaient « l'atmosphère ». L'œuvre chante la joie du grand chemin et la griserie des champs, et, dès le rideau levé, le spectateur, tout de suite mêlé à la vie ardente des rudes et lents moissonneurs, sent monter vers lui quelque chose de la forte saveur de la terre en travail. Le décor éclate de lumière diffuse ; la vie y circule, dans un épanouissement de joie pleine et hardie, gonflée obscurément de toute la passion débordante et silencieuse, alanguie et frémissante, une et diverse, innombrable et harmonique, éclatante et mystérieuse, sauvage et caressante, qui s'épand au spectacle de la nature ; la terre nourricière est une personne présente, dont on surprend l'obstiné labeur dans les gerbes dressées, dont on perçoit, sous le tapis du sol, la sourde palpitation, où l'on devine au fond des sillons le rut inassouvi des germes embrassés.

Par quelle magie un décor de théâtre évoque-t-il tant de choses ? Par la lumière d'abord, savamment distribuée, colorée et graduée aux divers plans pour un effet d'ensemble ; ensuite, par l'arrangement du décor et l'invention du détail.

Les arbres qui se dressent au-devant de la scène ne sont point figurés à plat sur des châssis de bois; mais, moulés et construits, avec le relief rugueux d'une écorce vénérable, ils ont l'apparence d'arbres vrais; autour de leurs troncs, des sarments de lierre artificiel s'enroulent, et non pas en trompe-l'œil; ce ne sont pas des gerbes peintes sur une ferme basse, que l'on aperçoit à l'arrière-plan, mais de véritables faisceaux de gerbes formées de paille réelle. Partout, une profusion de plantes incultes, d'arbustes sauvages, de troncs noueux tombés à terre, de fleurs des champs. Au cintre, une combinaison très adroite de branches imitées et de toiles peintes, pour déguiser au mieux le nécessaire et déplorable écran des frises. Sur les côtés, plus de ces châssis peints à plat, qui, dans nos théâtres, proclamant avec une obsédante indiscrétion leur office de bouche-trous, figurent des taillis ou des rochers; mais des constructions effectives, des terrains façonnés et moulés, disposés avec un pittoresque qui masque leur fonction et les incorpore à la décoration elle-même. Et, dès lors, ce n'est plus un tableau que nous avons sous les yeux, découpé et engoncé dans un cadre immuable, mais bien réellement un morceau de nature, dont les confins visibles sont le trait d'union vraisemblable entre le paysage que l'on voit et l'immensité que l'on devine.

Au bas de la scène, à droite, sous un trépied de branches entrecroisées, la flamme transparente d'un feu de bois vient lécher la marmite de la soupe; à gauche, un mince filet d'eau glisse entre les arbres; un tapis de mousse et de gazon pelé couvre le sol; au second plan, une barrière rustique de branchages entrelacés, moulés eux aussi, traverse la scène en faisant un angle vers le fond. A l'Odéon, l'horizon était figuré par une toile plate, sur les côtés de laquelle venaient s'appliquer, à angle obtus, des châssis qui continuaient le paysage vers l'avant-scène : détestable procédé, qui rompt la perspective et détruit l'illusion en laissant apparaître, du haut en bas du décor, aux points où se raccordent les châssis et le rideau, de longues brisures verticales. Ici, un panorama incurvé, enveloppant la moitié de la scène comme d'un manteau, vient mourir au second plan, hors de l'œil du spectateur, derrière les constructions qui, de chaque côté, dissimulent la coulisse, laissant ainsi à la ligne d'horizon sa pleine profondeur et son harmonieux développement, sans raccords, sans brisures, sans interruption de perspective.

Mais ceci n'est pas tout. La vérité du décor est devenue une loi du théâtre anglais : un arbre y est un arbre, une colonne y est une colonne, avec l'aspect qui leur est propre, et non pas un mor-

ceau de toile clouée sur des montants de bois et décorée avec une habileté plus ou moins exercée. Nous pourrions renouveler pour les quatre tableaux de *Ragged Robin* l'expérience faite sur l'un d'eux. Je montrerais le décor du troisième acte qui, au lieu de figurer, comme à Paris, deux tristes maisons isolées et perdues dans la campagne, représentait une rue de village, tracée dans l'axe même de la scène, avec des habitations construites à droite et à gauche, avec une meule à aiguiser placée devant un appentis, avec les deux bras levés d'une charrette au repos sous un hangar, et la route sinueuse qui se continue au loin dans la campagne. Je décrirais la réalité saisissante du rustique intérieur de François, l'ordonnance méthodique de la vaisselle sur les rayons du buffet, des candélabres et des fleurs artificielles sur l'auvent de la cheminée, la vieille horloge de campagne qui poursuit dans sa gaine l'impassible élaboration des heures, les rideaux de cotonnade à carreaux rouges, les jambons accrochés à une poutre du plafond, le tapis de corde disposé devant la porte, les pas de neige imprimés sur les degrés du seuil, le portrait de la reine collé au mur. Mais je ne saurais que me répéter, et il est plus important de dégager de cette mise en scène sa signification propre, je dirais volontiers psychologique.

Déployer des décors, exhiber des costumes, ce n'est pas là l'essentielle préoccupation des artistes anglais. Pour l'auteur dramatique, l'émotion du drame, la vérité des personnages ne sont pas tout : il lui faut encore prendre garde de choquer l'oreille par un langage incorrect, commun ou impropre. Ce que les oreilles exigent, les yeux le veulent aussi. La mise en scène est le « style » du directeur de théâtre. Or, de même que le style ne consiste pas dans l'emploi de vocables rares, sonores ou métalliques, mais dans la force expressive des mots et dans leur arrangement selon un rythme mystérieux, de même l'art du metteur en scène est tout entier dans la détermination de certains aspects et dans le groupement d'un certain nombre de détails pour une expression harmonique. En même temps qu'il combine et dispose ses décors, il règle le mouvement du dialogue, les évolutions des personnages ; il signifiera d'emblée le caractère d'une scène par la seule position des acteurs ; il saura, à un moment donné, par le choix de certains accessoires, par l'invention d'un détail, par l'attitude des comédiens, par la tonalité même de leurs voix, faire surgir brusquement, dans son eurythmie totale, le sens profond d'une œuvre. Il la fera comprendre par les yeux, avant que l'écrivain, par le truchement des acteurs, l'ait fait entrer dans les oreilles.

A cet égard, M. Tree avait eu des trouvailles heureuses. J'en choisirai deux ou trois.

Au premier acte, une fois présentés les principaux personnages et l'action indiquée, la scène se vide peu à peu, et deux êtres restent en présence, Toinette et le Chemineau. Alors, dans la chaude atmosphère d'un soleil de juillet, dans l'assoupissement de la terre accouchée, dans les parfums qui montent des corolles et des foins étendus, Toinette se jette au cou du Chemineau, leurs bouches se joignent, des paroles d'amour s'envolent joyeusement sous les branches complices.

La scène est charmante de grâce, de tendresse et de passion. Elle est capitale, puisqu'elle nous apprend que Toinette porte un enfant de son amant, et que tout le pathétique du drame jaillira de cette maternité. Le devoir du metteur en scène était donc de s'y attacher avec un soin particulier, et, en même temps qu'il en exprimerait le caractère principal, le charme, d'essayer d'en traduire aux yeux l'importance scénique.

M. Tree a laissé toute l'étendue de la scène aux mouvements de ses deux personnages, mais il les a réglés de telle sorte que les sentiments les plus tendres, les paroles les plus mystérieuses soient échangés sous un jeune arbre tout vêtu de fleurs, dont le dôme blanc propage un peu de fantaisie et

de joie sur le décor champêtre. Assis à son pied sur un banc, les amants en touchent presque les premières branches. C'est là, sous l'auréole des fleurs penchées, qu'ils viennent s'étreindre et se blottir comme dans un nid de beauté parfumée, et leurs fragiles serments semblent une voix de la nature, un murmure des feuilles balancées par la brise, un chuchotement des germes obscurs. Tout à coup, pendant que leurs mains se pressent, que leurs bouches se confondent, voici que l'arbre d'amour s'agite, que les germes se haussent vers eux, que les fleurs parlent, que la nature léthargique semble s'éveiller et mêler sa chanson à la chanson de leurs cœurs : ce sont les oiseaux qui leur répondent, dont on entend le clair gazouillis parmi le silence des choses, et c'est la nature tout entière qui chante, par la voix de ces frêles messagers, son hymne éternel d'amour et de beauté.

Un peu plus tard, au quatrième acte, nous sommes dans le verger de maître Pierre. Maître Pierre a une fille qui aime Toinet; mais Toinet, fils de Toinette et du Chemineau, est un bâtard; maître Pierre connaît l'aventure de sa naissance, et il a juré que le gars n'aurait pas sa fille. Toinet est désespéré, la pauvre enfant s'étiole et dépérit. Alors, dans une scène à demi fantastique, le Chemineau, qui a vu des pays et des pays, qui a appris des choses et des choses, qui sait des secrets pour

le mal comme pour le bien, circonvient et terrifie le bonhomme, hanté d'histoires de sorciers, et lui arrache son consentement. Ici encore, l'événement est capital, car il commande le dénouement du drame : les deux enfants unis, le Chemineau aura racheté sa faute, son œuvre sera accomplie, il pourra partir. Et quel est le caractère dominant de la scène ? L'épouvante. Comment M. Tree l'a-t-il exprimé ?

Le décor est ravissant : resserré, intime, encombré, de toutes parts chargé de fleurs (il y avait là pour six cents livres, soit quinze mille francs, de fleurs artificielles), à la fois illuminé de gaieté et propice aux évocations fantastiques dont le Chemineau va terroriser l'enfantine cervelle de maître Pierre. Au premier plan, deux jeunes arbres, l'un à droite, l'autre au milieu de la scène ; ils sont fleuris, et, quand on les secoue, des fleurs en tombent ; à gauche, un massif épais de jeunes pousses, d'où surgira tout à l'heure le jeteur de sort aux yeux terrifiés du fermier ; au fond, une mare d'eau immobile et transparente, où s'alanguissent des nénuphars, et qui s'irise aux rayons du soleil ; plus loin, dans une trouée entre les grands arbres en sommeil au bord de l'étang, un horizon borné, étroit et bas.

Maître Pierre est seul en scène. Soudain, au lieu de s'avancer à pas mesurés, comme il faisait

à l'Odéon, violemment le Chemineau émerge d'un taillis. Le soleil est éclatant, les fleurs s'épanouissent, des reflets de mercure s'étalent lourdement sur l'eau stagnante de la mare. Mais, à mesure que l'action se développe, que son caractère de sorcellerie se précise, que l'épouvante grandit dans l'âme bouleversée du vieillard, le soleil se voile sous un nuage qui passe, l'horizon se couvre, la coulée d'argent, fleuve de feu sur l'eau dormante, s'enfonce dans l'étang glauque, la scène s'assombrit sous une menace d'orage.

Tout à coup, voici l'orage. Il gronde, roule, éclate. Des éclairs déchirent le ciel, le verger frémit sous la canonnade du tonnerre, tandis que se poursuit l'ensorcellement du bonhomme. Mais, peu à peu, sa rude obstination s'amollit; sous l'épouvante, il recule, il fléchit, il plie. Il va céder... Alors les éclairs s'espacent, le tonnerre s'apaise, l'orage s'éloigne... Et, quand le Chemineau a enfin arraché à maître Pierre le consentement de sa faiblesse, le soleil, qui a vaincu les éléments comme l'amour a triomphé du calcul, de nouveau se disperse entre les rameaux des grands arbres coiffés d'or, la cuvée d'argent flambe et rutile parmi les nénuphars impassibles, et une fête de lumière salue les fiançailles des amoureux.

Illustrée de la sorte, la scène prend un relief surprenant. Ce n'est plus une pièce de théâtre,

que des acteurs, bien ou mal inspirés, jouent devant un public : c'est la conception d'un poète qui surgit dans sa vie totale, et cette personne, la Nature, qui vient prendre sa place dans le drame.

La mise en scène, ainsi entendue, n'a rien à voir avec la besogne de régisseur où la ravalent la plupart des théâtres parisiens. Ne devient-elle pas la mise en œuvre la plus intelligente, la plus efficace, la plus complète de la pensée de l'écrivain ? En est-elle autre chose que le développement rationnel et l'expression vivante ? N'acquiert-elle pas une signification en quelque sorte symbolique, et une valeur d'autant plus haute qu'elle fait de celui qui l'a conçue l'adjuvant le plus direct, le collaborateur le plus étroit de l'auteur dramatique ?

III

« LE JUIF POLONAIS » AU LYCEUM

Voici un autre exemple.

Sir Henry Irving joue chaque année au Lyceum *The Bells*, traduction du *Juif polonais*, d'Erckmann-Chatrian.

On se rappelle le premier acte du *Juif polonais*, que la Comédie-Française reprit, il y a peu d'années, avec Got, et que joua ensuite M. Paul Mounet. L'aubergiste Mathis, au déclin d'une vie respectée, est assis, le soir, dans son auberge, entre sa femme, sa fille et deux amis. Le décor est composé avec minutie et sûreté. Le choix des meubles et des bibelots, leur disposition, le ton de voix et le naturel des acteurs y sont d'une vérité saisissante.

Tout à coup, au milieu d'une conversation familière, l'aubergiste est repris par l'obsession de son crime ; il entend sonner à ses oreilles le tintement des grelots du cheval qui amena jadis le juif polonais, assassiné par une nuit d'hiver, et il est nécessaire, pour que nous

comprenions la soudaine terreur qui crispe ses traits, que nous aussi nous le percevions. Il serait trop simple et trop grossier d'en faire une imitation dans la coulisse, et d'une convention excessive de nous contraindre à admettre que les personnages en scène seraient seuls à ne point entendre un bruit qui frapperait distinctement les oreilles de Mathis et les nôtres. Voici de quoi s'est avisé M. Irving : timidement d'abord, plus fortement ensuite, on perçoit le cri-cri d'un grillon entre les pierres d'un mur ; pour les personnages du drame, un grillon chante dans la muraille ; mais, pour Mathis, hanté de son forfait, le grincement, qui redouble, se renouvelle et se précipite incessamment, emplit ses oreilles et bouleverse sa conscience comme l'inexorable tintement du remords. Par cet artifice, la vérité et la vraisemblance sont respectées, et l'effet dramatique cherché par les auteurs se produit dans sa plénitude, sans le secours d'une choquante et injustifiable fiction.

La mise en scène du dernier acte est plus ingénieuse encore. Le vieux Mathis vient de se coucher, et il rêve. Il rêve que son crime ancien est découvert, qu'il est traîné aux assises, qu'un juge l'interroge, multiplie contre lui les preuves, les témoignages et les démonstrations. Il nie d'abord :

tant d'années ont passé depuis le meurtre du vieux juif, et sa propre honorabilité est si bien consacrée par le respect de deux générations, et par vingt amis qui en témoignent!... Mais le juge imagine un stratagème : il appelle un hypnotiseur, et, dans le sommeil magnétique, Mathis avoue son forfait ; il en conte les détails ; il mime le meurtre et le vol ; il traîne le cadavre supposé de sa victime jusqu'à un four à chaux imaginaire, où il le fait disparaître. On le réveille, on lui met sous les yeux le procès-verbal des aveux qu'il vient de lâcher, et le vieux coquin, atterré, roule à terre.

C'est l'épouvante de ce cauchemar qui secoue Mathis dans son lit. Et ce cauchemar est toute la pièce. C'est pour lui qu'Erckmann-Chatrian ont écrit leur drame. Il ne fait pas seulement le dénouement : il est, à lui seul, l'œuvre elle-même.

Comment l'a-t-on réalisé à la Comédie-Française?

La nuit se fait sur la scène, la toile de fond s'éclaire, le tribunal surgit dans l'appareil ordinaire, et l'horrible audience se déroule, avec une profusion de détails authentiques, dans la majesté coutumière de la réalité.

Où est l'illusion? Qu'est-ce qui indiquera au spectateur qu'il s'agit là non d'une scène réelle, mais du cauchemar d'un cerveau torturé? Com-

ment comprendra-t-il le sens de l'allégorie, sinon par l'effort de sa propre intelligence? Et sur qui va se concentrer son intérêt, si tous les personnages, également éclairés, sollicitent en même temps son attention? Sur l'appareil solennel et ostentatoire de la justice, ou sur la personne pitoyable et affreuse de l'accusé?

Sir Henry a eu du drame une intelligence supérieure.

Il est parti de cette double idée : qu'il s'agit ici d'exprimer un rêve, et que, dans ce rêve, la seule figure dramatique, c'est celle de l'assassin.

Mathis, endormi et rêvant, qui voit-il? Vers qui se tend l'angoisse de sa conscience? Vers les juges, vers le magnétiseur? Non pas. Ceux-là, il les sent seulement, il les devine, il les imagine pesant sur lui de tout le poids de la justice humaine, enfin réveillée, qu'ils représentent. Mais le visage qu'il épie, les yeux qu'il interroge, la bouche dont il surveille le rictus, les traits hagards sur lesquels il suit la montée de l'aveu et la trahison du remords, c'est son propre visage, sa propre bouche et ses propres yeux. Ou, pour mieux dire, si ce cauchemar a un sens, le voici : c'est *son propre forfait au tribunal de sa conscience* lui apparaissant soudain dans la nuit.

Et tout le théâtre est plongé, en effet, dans la

nuit. A gauche, en pan coupé, derrière les rideaux fermés, le lit, où nous venons de voir se coucher le réel Mathis; au fond, dans les ténèbres, la vague blancheur des simarres des juges immobiles; des voix pâles de sépulcre interrogent dans l'obscurité : un seul personnage émerge en pleine clarté, Mathis, éclairé par une projection de lumière bleue, qui l'accompagne dans tous ses mouvements; lorsque le magnétiseur s'avance, ce sont ses mains seules que l'on aperçoit, comme sortant des ténèbres, et qui s'agitent dans le rayon lumineux. Et cette lueur lunaire, baignant, dans la nuit mystérieuse, la face tragique du coupable, qui grimace comme un fantôme d'épouvante, semble la clarté même de la Conscience soudain projetée sur le Crime, dans une hallucination fantastique.

IV

L'IMAGINATION AU THÉATRE. — LA COLLABORATION NÉCESSAIRE DU PUBLIC. — SUGGÉRER POUR ÉMOUVOIR. — LE SPECTRE DE BANQUO. — RÔLE ET DIGNITÉ DE LA MISE EN SCÈNE.

En réglant ainsi la scène du cauchemar, sir Henry Irving a fait mieux que d'en saisir et d'en exprimer le sens intime : il a déféré à cette loi du théâtre, que la sensibilité du spectateur s'ébranle en raison directe de son imagination, et qu'il s'émeut davantage de ce qu'il construit que de ce qu'il voit.

Si paresseuse que soit sa bonne volonté, et si résolu qu'on le sache à refuser tout effort de compréhension à l'auteur dont l'œuvre va se déployer, il y collabore malgré lui, dès les premiers engagements de l'action. L'écrivain ne trouvera chez lui aucune aide d'intelligence, car il prétend tout comprendre, du premier coup, sans application ni examen. Mais la volonté, l'imagination et l'intelligence sont des personnes qui voisinent parfois, et ne se rencontrent pas toujours : l'une, au fond de lui, reste impassible; l'autre, la vo-

lonté, sous la barre hostile de son front, est, de propos délibéré, abolie; mais voici, toute frémissante et prête à s'enfiévrer, la magicienne incomparable, qui ne sommeille jamais, et qui aime vagabonder aux buissons de la route. L'œuvre, alors, devient en quelque sorte, pour celui qui écoute, et dont l'âme, par un prodige, enferme, à cette minute, les âmes innombrables des spectateurs qui l'entourent, son œuvre propre; il se mêle à l'action, épouse les conflits des personnages, prend parti pour leur fortune avec la passion qu'ils y mettent eux-mêmes; il en suppute l'événement et les péripéties; il suppose des dénouements et se prépare à des coups de théâtre; si bien qu'Alexandre Dumas, stipulant que l'art du dramaturge est essentiellement de provoquer l'adhésion préalable du public aux inventions de l'écrivain, en les lui faisant pressentir à lui-même, a pu proférer cette formule barbare, qui a fait dévier en France tout le théâtre contemporain et pèse encore sur lui : « Le théâtre, c'est l'art des préparations. »

Ce qui est vrai, et qui importe, c'est que l'œuvre de théâtre n'est véritablement accomplie que par l'accord et la collaboration effective de l'auteur et du public. Dès lors, celui-ci, pour s'émouvoir, veut entrer dans la partie, mettre dans l'œuvre quelque chose de lui-même, faire payer son con-

sentement d'une apparence de création personnelle, se donner l'illusion qu'il ne doit son émotion qu'à lui-même, non pas à la tyrannique gageure d'un écrivain de rencontre. Ce qu'il crée, c'est tout ce que l'auteur a eu l'habileté de lui laisser achever de son œuvre. Telle qu'elle apparaît à la lumière des lampes, une pièce de théâtre est un texte dont la mise en scène et l'interprétation fixent le sens, mais qui n'émeut la sensibilité du spectateur qu'autant que l'imagination de celui-ci, la complétant, en a fourni l'illustration. La vie qu'elle reflète, c'est nous qui l'y mettons. En elle-même, elle n'est pas plus vivante qu'un portrait de Rembrandt ou un buste de Canova ne sont des témoins d'humanité : ici et là, c'est nous-mêmes, par un don spontané, qui nous projetons dans l'œuvre, et ce sont les rayons de nos âmes qui, faisant retour vers nous, viennent frapper les champs mystérieux où s'élabore notre émotion, de même que nos yeux éblouis sont blessés par le reflet d'une lumière que notre main envoie dans un miroir.

S'il dit beaucoup, l'auteur dramatique ne doit donc pas tout dire. Il doit suggérer presque autant qu'il exprime, savoir s'arrêter à la limite qui convient, donner assez de relief à sa pensée pour en faire surgir une illusion de réalité, et ne pousser la représentation des choses qu'au point

où l'imagination du spectateur, enfin ébranlée et conquise, les achèvera magnifiquement, dans l'infini de ses magiques laboratoires.

De même, le metteur en scène ne doit pas tout montrer. Il y a des spectacles qu'il n'exprimera jamais dans leur vérité totale. Il en est d'autres que l'âme du public vêtira d'une incomparable beauté, sur le fabuleux théâtre d'illusion que chacun de nous porte en soi. Quelle pitié, quand il nous est donné de comparer ce que nous voyons en nous et ce que l'on propose à nos yeux! L'effroyable dénouement d'*Hamlet*, le meurtre de Polonius nous laissent froids; l'étouffement de Desdémone, le châtiment de Iago, le suicide du More, triple tragédie d'épouvante, nous émeuvent infiniment moins que le troisième acte de l'œuvre, où nous voyons le poison de la jalousie entrer et rouler dans les veines d'Othello... Est-ce donc que le spectacle du sang et de la mort nous ébranle moins que le spectacle de la douleur morale? Non pas. Mais, au théâtre, la mort et le sang, nous le savons, ne sont jamais, en effet, que des « spectacles ». Des hommes qui se battent ne s'y donnent que des coups de poing pour rire; César, que Brutus vient d'assassiner, quittera tout à l'heure sa toge en fumant une cigarette : la commotion immédiate, impérieuse, qui est l'étincelle

où s'enflamme l'émotion, ne se produit pas dans le cœur du spectateur; entre les faux semblants de la scène et lui-même, il voit tout à coup se lever l'éternelle et décevante barricade du mensonge.

En revanche, combien je préfère, dans *Hamlet*, à l'assassinat de Claudius, la reconstitution simulée du meurtre du roi, par une troupe de comédiens, dans l'appareil d'une fête de cour, sous le regard de l'assassin terrifié! Quelle tragédie d'émotion en nous-mêmes, lorsque nous voyons Macbeth frissonnant sortir, les mains rouges, de la chambre où il vient de massacrer Duncan, ou lady Macbeth, les yeux fixes, parcourir, la nuit, de son pas d'hallucinée, les galeries de ténèbres, en se frottant désespérément les mains, pour en arracher, avec la peau, la tache pourpre que « tous les parfums de l'Arabie ne pourraient laver »! La vue du meurtre de Pyrrhus nous émouvrait-elle davantage que l'entrée frémissante d'Oreste? Le spectacle de la poursuite du seul Horace par les trois Curiaces et de son triomphe éveillerait-il en nous une parcelle d'émotion comparable à celle que nous recevons des scènes où Corneille nous en fait vivre les phases?

On pourrait reprendre et discuter chacun de ces exemples, et en choisir vingt autres : tous nous diraient que le récit d'un fait d'ordre physique, mort, assassinat, suicide, bataille, *à la con-*

dition qu'il soit mis en scène, suscite toujours, au théâtre, une émotion incomparablement plus vive que la représentation de ce fait lui-même, à moins, bien entendu, qu'elle ne soit rendue nécessaire par le sujet ou le développement du drame : ainsi les dénouements d'*Othello* et de *Hamlet*, la mort de Roméo, celle de Hernani et de dona Sol, etc... Mais quand ils meurent, c'est moins par le spectacle de leur mort que dona Sol, Hernani et Roméo nous émeuvent, que par la soudaine évocation de tout ce qui meurt avec eux de joie, d'espérance et de beauté : et tout cela, c'est encore le romantisme de notre imagination qui en pare leurs cadavres.

Et ceci revient à dire que l'art du dramaturge consiste, en conduisant le spectateur par les voies qu'il a préalablement choisies, à les indiquer plus qu'à ne les montrer, à proposer à son imagination des objets autour desquels elle s'épandra à l'aise, et qu'elle magnifiera pour la gloire de l'auteur. Alors que, dans la vie, notre sensibilité s'émeut surtout au spectacle d'un fait brutal, au théâtre elle y exige plus d'arrangement, de raffinement, de gradation — d'art, pour dire le mot, de cet art qui, par le choix du sujet, l'humanité des caractères, la conduite de l'intrigue, la progression des péripéties, le nœud de la « situation », *la mise en scène de la vie*, est tout le génie

de l'auteur dramatique. Au théâtre, l'imagination, plus que les sens, est productrice d'émotion.

Et lorsque, d'aventure, un metteur en scène habile interprète fidèlement la pensée d'un poète ; lorsque M. Tree évoque pour nous la vie des champs, ou que M. Irving nous montre le masque tordu d'un meurtrier à la barre d'un invisible tribunal, ce qui nous frappe et nous émeut, c'est moins l'image qu'ils ont composée que celle qui, soudain, par la magie de leur évocation, se dresse au dedans de nous.

De la mise en scène, on pourrait dire ce que Tolstoï a écrit de l'art même : « La particularité principale de l'impression artistique consiste en ceci, que l'homme qui la reçoit se trouve pour ainsi dire confondu avec l'artiste. Il lui semble que les sentiments qui lui sont transmis ne lui viennent pas d'une autre personne, mais de lui-même, et que tout ce que l'artiste exprime, lui-même depuis longtemps rêvait de l'exprimer. »

Par la même raison, M. Irving, dans la scène du festin de *Macbeth*, nous dispense de l'apparition réelle du spectre de Banquo.

Banquo apparaissant aux yeux des spectateurs, c'est un acteur maquillé, répugnant et hideux, avec sa gorge sanglante et sa chemise tachée, qui surgit d'un fauteuil truqué, comme un diable sort d'une boîte. Simulacre grossier, dénué de vraisem-

blance, injurieux pour l'intelligence du public, et plus déplorable encore en ceci qu'il fait dévier l'intérêt essentiel de la scène. Si nous voyons Banquo, comment les convives de Macbeth ne l'aperçoivent-ils pas? Sommes-nous si bornés, si inaptes à comprendre l'idée du poète, qu'il faille nous jeter à la tête et nous faire sentir l'image repoussante de ce croquemitaine? Enfin quel est donc, à cette minute, le dessein de Shakspeare? Nous apitoyer sur l'infortune d'un estimable capitaine, ou nous montrer, par un artifice tragique, l'épouvante de Macbeth, l'apparition du remords dans l'âme terrifiée du roi assassin?

C'est vers lui, vers Macbeth tremblant et furieux, que Shakspeare a prétendu pousser notre intérêt; c'est dans ses yeux, dans l'effroi de son front blême, de ses lèvres frémissantes, dans la terreur de son geste éperdu, que nous devons deviner et voir le sinistre fantôme, puisque, en réalité, c'est en lui qu'il se lève, projeté autour de la table du festin par sa propre hallucination.

C'est ainsi que sir Henry Irving joue cette scène; et quand, de son doigt levé, il désigne la place de sa victime, nul ne s'y trompe, c'est Banquo que l'œil de la foule y aperçoit, sanglant et immobile, plus saisissant et plus tragique cent fois que l'acteur horrible qui, naguère, à l'Odéon, était délégué à cette médiocre incarnation.

L'importance de la mise en scène est donc, à cette heure, capitale dans le théâtre anglais. Est-ce à dire qu'elle puisse tenir lieu de mérite littéraire? Laissons cette sottise à quelque entrepreneur de féerie ou de spectacle de cirque. Nous prétendons ne soulever ici qu'une discussion esthétique. Si incomparables que soient le luxe et la vérité d'une mise en scène, et si parfaite que se révèle l'interprétation d'une œuvre, rien ne suppléera « l'œuvre » : l'étude sérieuse et noble de la passion, la pensée forte, le pittoresque de l'observation sont le vrai luxe et la seule vérité de l'art dramatique. La mise en scène aidera à l'expression totale d'une œuvre belle; elle ne grandira pas une œuvre médiocre : pour un effet passager et un résultat éphémère, elle en atténuera certains défauts, en magnifiera le postiche, jettera sur sa frêle argile un manteau d'illusion, mais ne fera pas que ce qui est du néant devienne de la vie. Appliquée à un ouvrage mauvais, elle fait la plus détestable besogne, quelque chose qui ressemble à une impertinence et à un défi à l'art même, et qui, à tout le moins, est une duperie, car elle risque, par le maquillage d'un produit bâtard, de tromper et de pervertir le goût public, souvent inhabile à discerner immédiatement le meilleur du pire.

La mise en scène, ainsi que je l'entends, est une

collaboratrice, non une servante, une personne qui a son libre arbitre et le droit de répudiation, qui n'a pas à suivre le premier passant qui l'appelle, et qui ne doit ses services qu'à l'écrivain respectueux lui-même de son art. Dans l'ancienne Égypte, le droit à l'embaumement était un droit aristocratique; les bandelettes aromatisées distinguaient entre les cadavres; et quand, au fond de cette « Égypte silencieuse, longue comme le corridor d'un temple », nous retrouvons une momie, nous savons d'avance que ses mains desséchées ont peut-être brûlé l'encens dans les sanctuaires des dieux, mais qu'elles n'ont pas roulé les pierres des Pyramides. Je voudrais aussi que la mise en scène ne fût que le vêtement des œuvres probes.

L'illusion permise au metteur en scène n'est que d'un jour, et c'est là l'infirmité de son art. Mais, quand même l'œuvre dramatique n'a son complet achèvement et sa pleine signification que réalisée sur la scène, exposée vivante au jugement d'une foule pareille au chœur antique agrandi, sa beauté, du moins, doit être inscrite tout entière dans son texte, et le texte seul en demeure.

La mise en scène anglaise se galvaude, soit, et toute besogne lui est bonne; mais elle donne quotidiennement à nos fournisseurs de beauté des leçons encore incomprises. Croit-on que le public parisien y demeurerait insensible? Allons donc!

Toute personne qui entre au théâtre y vient chercher non des fragments de plaisir, mais un plaisir harmonique et complet. Si Paris n'exige pas de ses théâtres tout ce que les Anglais ont coutume de trouver dans ceux de Londres, c'est qu'il ignore encore; mais prenez-y garde, il va savoir, il devine déjà : il va venir à la conception du théâtre complet, il y vient, et la faveur dont il a encouragé les tentatives déjà faites est, à cet égard, un avertissement impérieux.

V

LA PROSPÉRITÉ DES THÉATRES ANGLAIS. — LES RAISONS QU'ON EN DONNE. — L'IMPORTANCE DE LA POPULATION ET SON GOUT POUR LE THÉATRE. — STATISTIQUE COMPARÉE DES THÉATRES DE LONDRES ET DE PARIS. — CE QUE NOUS VOYONS A PARIS. — LE BILLET DE FAVEUR ET LE BILLET A DROIT : LE THÉATRE GRATUIT OU AU RABAIS.

Cette intelligence et cet exceptionnel souci de la mise en scène ne seraient-ils pas une des causes de la prospérité continue de la plupart des théâtres de Londres, et de la surprenante durée des pièces anglaises?

A Paris, une pièce qui a deux cents représentations fait événement. A Londres, c'est presque une misère. C'est tout juste de quoi sauver l'honneur du théâtre. Un succès moyen tient l'affiche pendant six mois, et cinq cents représentations sont l'ordinaire des directeurs qui pensent à leur renommée. A propos d'une œuvre accueillie il y a quelque temps à Paris par un prodigieux triomphe, et dont la traduction échoua à Londres, un directeur anglais, qui avait été sur le point de la jouer et qui m'entretenait de la mésaventure de son confrère, me disait : « J'aurais mieux aimé, pour

la réputation de mon théâtre, perdre dix mille livres que de supprimer la pièce au bout de trois semaines. »

Je ne note pas ce fait de la permanence du succès à l'actif du théâtre anglais, et j'accorde qu'il serait déplorable de voir de pareilles coutumes s'acclimater à Paris. J'entends bien que les directeurs y trouveraient leur compte, et que la profession est en effet plus enviable à Londres que chez nous. Mais l'œuvre de théâtre n'est pas plus faite pour eux que le livre pour l'éditeur, et c'est elle seule qui importe. Quel bénéfice pour la littérature dramatique, si chaque théâtre était accaparé, toute l'année durant, par la même œuvre? Comment pourrait se former et s'affiner le goût du public, privé d'expériences et de comparaisons? Comment se manifesteraient les jeunes pousses d'écrivains, empêchés d'arriver à la lumière dans la forêt encombrée? Par quel chimérique espoir se flatteraient-ils d'atteindre un public condamné par ses théâtres à l'obligatoire applaudissement d'un certain nombre de fournisseurs patentés?... Les débouchés leur sont déjà assez mesurés à Paris : n'envions pas à nos voisins les gros numéros de leurs affiches millénaires.

Il y a là pourtant un fait singulier. Comment l'expliquer? Aucun de ceux que j'ai interrogés à

ce sujet n'a pu m'en donner de raison qui me parût péremptoire.

Celles qu'on allègue sont de trois sortes :

1° L'importance de la population de Londres, de beaucoup supérieure à celle de Paris (c'est l'explication de M. Harrison, directeur du théâtre Haymarket) ;

2° La curiosité du public anglais pour les choses de théâtre ;

3° Enfin, la qualité des spectacles qui lui sont offerts.

Le premier de ces arguments ne me semble pas décisif. Londres est, il est vrai, plus peuplé que Paris. Mais, tandis que Paris possède dix-neuf théâtres classés, Londres en a vingt-cinq. Quant aux autres, aux établissements et aux spectacles de toute nature qui pullulent à la surface de la ville immense, ils sont innombrables. J'ai compté, parmi les théâtres ouvrant quotidiennement leurs portes au public avec un programme stable : trente-six théâtres de quartier ou de second ordre, et quarante-huit music-halls, cirques ou cafés-concerts, soit, en y ajoutant les grands théâtres, cent neuf scènes régulières. Il y en a cent douze à Paris.

Ceci appelle une observation intéressante et, je crois, nouvelle. Au mois de mai 1901, la *Revue d'art dramatique*, en général très bien informée des choses de l'étranger, reproduisant une communica-

tion du Ministère de l'Intérieur britannique, publiait la statistique suivante : à la fin de 1899, on comptait à Londres 581 théâtres de spectacles divers, occupant ensemble 151.216 personnes, et pouvant recevoir en moyenne 500.170 spectateurs par jour. Dans tout le Royaume-Uni, on dénombrait 3.000 théâtres et 1.252.000 spectateurs quotidiens.

La même statistique n'a pas été faite pour Paris. J'ai tenté de l'établir, en y comprenant, comme dans la statistique anglaise, tous les lieux de spectacle ou de réunion qui y assemblent la foule chaque soir, concerts, cafés de musique, etc...

Je me suis adressé, pour cela, aux centres mêmes où aboutissent nécessairement toutes les entreprises de spectacles : à l'Assistance publique et aux deux Sociétés des auteurs et compositeurs. J'ai les statistiques complètes et détaillées de l'année 1900. Ce que j'y ai lu est stupéfiant. Voici le décompte des établissements qui ont, cette année-là, ouvert leurs portes au public ; à quelques unités près, leur nombre est resté identique :

Théâtres	30
Cirques	4
Petits théâtres	14
Music-halls, cafés-concerts, attractions	12
Petits concerts	48
Bals (Moulin-Rouge, Bullier, etc.)	4
Concerts, cafés-concerts, cafés-orchestres	224
TOTAL	336

Ajoutez-y : 91 bals, 27 spectacles de curiosités diverses (phonographes, cinématographes, graphophones, etc...), 418 établissements forains qui, presque d'un bout à l'autre de l'année, fonctionnent successivement dans tous les quartiers de Paris ; vous arrivez au chiffre paradoxal de **872** spectacles. Mais, en faisant même abstraction des bals, des curiosités diverses et des baraques foraines, nous restons en présence de ce chiffre de *trois cent trente-six* théâtres, concerts, établissements divers, offrant quotidiennement et régulièrement un spectacle au public. Qu'est-ce à dire si nous le confrontons au chiffre de Londres ?

Londres a six millions d'habitants ; Paris, au recensement de 1901, en avait deux millions sept cent mille. Et il est donc avéré, contrairement à l'opinion commune, que, proportionnellement, *Paris a plus de théâtres que Londres*[1]. Comment s'étonner, dès lors, que le public étant sollicité par un plus grand nombre d'entrepreneurs, son intérêt se disperse, et que les entreprises soient en général moins florissantes ?

Chez nous, c'est devenu un lieu commun de dire que « l'on ne va plus au théâtre ». Et l'on invoque pour cela de multiples raisons : la cherté des places, l'heure tardive du dîner, la brièveté

1. Voir l'Appendice.

et la médiocrité des spectacles, que sais-je encore?... Pour ceux qui ne se payent pas de mots et refusent d'accepter les opinions toutes faites qu'il est de bon ton de propager, la vérité est que *tout le monde*, à Paris, va au théâtre : votre domestique, votre concierge, vos employés, votre propriétaire, votre député, vous-même. Sans doute, il en est de même à Londres. Montez cependant aux galeries des théâtres les plus populaires, vous y trouverez en majorité un public d'une catégorie sociale certainement supérieure à la catégorie de public que vous rencontrerez aux mêmes places dans les nôtres. Et de ce fait nous pouvons inférer que le bas peuple s'abstient plus aisément du spectacle à Londres qu'à Paris.

Il n'est pas de ville au monde qui soit plus ardente aux joies du théâtre que ne l'est Paris, et ceci répond au second argument que nous reproduisions tout à l'heure. Mais ici intervient le double abus du billet de faveur et du « billet à droit », et nous voilà au vif du débat.

Ce serait une question à résoudre de savoir si le Parisien n'est pas plus passionné encore de plaisir gratuit qu'il n'est amoureux de théâtre.

Tout ce que l'on sait à cet égard dans le public, tout ce que les journaux en révèlent à intervalles périodiques, n'approche pas de la réalité. Il faut

avoir participé à la direction d'un théâtre pour apprécier les ravages de cette maladie, désormais endémique, qui transforme en conquérants impérieux des citoyens et des citoyennes, d'ordinaire paisibles, enflammés à exiger des places en vertu de droits indiscutables! Pour ma part, j'ai fait la statistique suivante : lorsque j'étais directeur de la scène à l'Odéon, j'ai reçu, pour les cent trente représentations du *Chemineau*, près de *neuf cents* demandes de places gratuites. Supputez, en outre, le nombre de sollicitations qui ont dû s'abattre sur le directeur, sur le secrétaire chargé précisément de cette besogne de répartition (car nos théâtres en sont là, qu'ils doivent appointer un fonctionnaire dont c'est, pour ainsi dire, l'unique tâche!), puis sur les acteurs, sur les machinistes, sur les employés, sur tous ceux qui, de près ou de loin, touchaient à l'administration de la maison! Les théâtres parisiens occupent ensemble des milliers de personnes : multipliez leur nombre par celui de leurs amis et des amis de leurs amis; joignez-y l'armée profonde des amis des journalistes; songez que le plus obscur et le plus intermittent des collaborateurs des feuilles les moins périodiques et les plus paradoxales a la certitude d'avoir chaque soir, s'il lui convient, des billets de théâtre; ajoutez l'innombrable cohorte des artistes, écrivains, peintres, musiciens, etc..., dont

chacun a des grand'gardes d'amis dans la plupart des théâtres et dont le nom est, le plus souvent, une manière de passe-partout ; tenez compte enfin de la dîme excessive des billets d'auteurs... et essayez ensuite de compter ce qu'il est entré réellement d'argent dans la caisse d'un théâtre, quand il est aux trois quarts rempli ! Si les directeurs se prêtaient à l'établissement de ce calcul, ce serait une stupeur dans le public.

Et si l'on faisait mieux, si l'on suivait les pérégrinations d'un billet de faveur, à partir du moment où il s'est échappé de la griffe complaisante du secrétaire, on le trouverait mêlé aux plus étranges trafics. Il est devenu quelque chose comme une valeur monétaire, un bon de poste que l'on se passe de main en main, une monnaie d'échange qui paie tous les services. Il fait patienter un créancier, il sert à « enlever » une affaire rétive, il presse un client hésitant, il invite à la bonne grâce une jolie femme investie, il remercie d'un service, il est la politesse brevetée des célibataires. Monnaie de débiteur ou monnaie d'amoureux, qu'on l'insère dans un billet doux ou qu'on le joigne à une carte de visite de digestion, il est l'impôt formidable prélevé sur ses établissements de joie par la population parisienne, et perçu par des inquisiteurs farouches

dont la tyrannie ne permet pas qu'on la discute.

Les théâtres de Paris ont un cancer; et ce cancer, c'est le billet de faveur. Il les ronge au profond d'eux-mêmes, les atteint dans leur organe essentiel, et ne tolère pas que le corps malade laisse, par accident, échapper une plainte. Certains solliciteurs sont si assurés de leur droit qu'ils le revendiquent avec une morgue méprisante. Pour d'autres, c'est un point d'honneur et un signe de bonne compagnie d'entrer sans débourser dans nos théâtres et d'y voir jouer toutes les pièces dont chaque hiver y couche les cadavres. Les mêmes gens rougiraient de demander à leur bottier le cadeau d'une paire de lacets, et ne vous comprendraient pas, si vous leur disiez qu'une demande de places équivaut à une demande d'argent. J'affirme le fait suivant, dont j'ai été témoin, et que j'ai recueilli entre cent autres, parce qu'il est significatif. Un monsieur se présente à la porte d'un théâtre et demande un fauteuil ; sur son insistance, le contrôleur le renvoie au directeur. Voilà ces deux hommes face à face. Ils ne se connaissent pas, ils ne se sont jamais vus, le monsieur n'a même pas la carte d'introduction d'un ami ou la lettre d'un journal. D'aventure, le théâtre dont il s'agit faisait chaque jour le grand maximum et refusait, à chaque représentation, deux cents personnes. Le directeur se donne la

peine d'expliquer ces choses au quémandeur et prend à témoin la queue qui s'enroule à la façade de son théâtre. L'autre insiste ; le directeur renouvelle ses explications ; le quidam ne quitte pas la partie ; le directeur finit par lui dire :

— Monsieur, si je vous donnais une place, ce serait comme si je vous offrais dix francs : les accepteriez-vous ?

Le croira-t-on ? La sangsue n'en démordit pas et s'obstina à sa requête. Si bien que le directeur, impatienté, furieux et méprisant, lui tendit une place avec ces mots :

— Voilà, Monsieur... par charité !

Et il partit en remerciant.

Or cet acharné solliciteur, qui portait le ruban de la Légion d'honneur — ce dont je n'infère, d'ailleurs, quoi que ce soit à son actif — avait exhibé, dans la conversation, sa carte de presse accompagnée de sa photographie et signée du préfet de police : il y était désigné comme collaborateur à une illustre et vénérable revue française, et portait un nom estimé dans la science contemporaine. J'ai vu la carte. Si j'ai cité ce fait, ce n'est pas dans le dessein de souligner l'indiscrétion d'un homme qui est par ailleurs, je n'en doute pas, un galant homme, mais pour faire comprendre, par un exemple typique, la force du préjugé qui sanctionne cette « corvée » directoriale.

L'espèce n'est pas rare non plus de ces Parisiens qui, inscrits régulièrement pour des places payantes aux premières représentations de nos principaux théâtres, se jugeraient déconsidérés d'en convenir. On les rencontre aux premières, où il leur paraît séant de se montrer. Ne vous avisez pas de les interroger; ils vous répondraient : « Moi, payer? Allons donc!... Porel m'a envoyé mon coupon... » Porel, ils ne l'ont jamais vu.

Un cancer? Ce n'est pas assez dire. Le billet de faveur est pis encore : une des formes de suicide affectionnées de nos directeurs. Si le succès d'une pièce à son début chancelle, ou si, plus tard, il semble fléchir, ils s'affolent et croient faire merveille en emplissant de coupons les poches de leurs amis, de leurs fournisseurs, des amis de leurs amis, des inconnus que la pitoyable Parque leur envoie sans mesure. Mieux encore, on a pu voir un jour ceci, pour une pièce dont l'insuccès, dès la première, s'était indubitablement affirmé : pendant une semaine, le directeur et l'auteur, écrivain célèbre, ont, chaque soir, majoré de mille francs la recette au bureau de location. Cela veut dire que, chaque soir, ils avaient à en verser le onzième à l'Assistance publique, soit près de quatre-vingt-dix francs, et à payer en outre les timbres d'acquit des coupons qu'ils avaient soin de faire détacher du livre à souche de la location, et qu'ils

expédiaient par paquets au coiffeur ou au couturier de Madame. Tant de travail, dans quel but obscur? Pour faire illusion à qui ? Pour publier dans les journaux des recettes majorées, comme si, à cet égard, le crédit de la presse n'était pas depuis longtemps épuisé, et comme si le public croyait encore aux chiffres qu'elle donne !...

Au surplus, la statistique que j'appelais tout à l'heure a été tentée. A plusieurs reprises, sous la pression de l'âpre et jalouse Assistance publique, il a été question, soit à la Chambre, soit au Conseil municipal, de taxer, au profit des pauvres, les billets de faveur. Plusieurs propositions de loi furent déposées à ce sujet, et M. Modeste Leroy, député, fut rapporteur de l'une d'elles. M. Modeste Leroy prit sa besogne en conscience, bien que cette besogne fût quelque peu arbitraire, car enfin on ne saurait limiter le droit d'un directeur de théâtre, maître chez lui, d'inviter à ses spectacles qui lui convient. Quoi qu'il en soit, M. Leroy fit une enquête auprès des directeurs parisiens, et, de leur propre confidence, il établit que 400.000 billets de faveur environ étaient annuellement distribués à Paris. Je tiens ce chiffre pour inférieur à la réalité. Il est vraisemblable que les entrepreneurs de spectacles n'aient pas tous osé avouer une vérité dommageable à leurs intérêts,

et il n'est pas douteux que les 336 établissements quotidiennement ouverts donnent ensemble chaque jour plus de 1.100 places gratuites, soit, pour chacun d'eux, une moyenne de quatre environ, chiffre dérisoire. Néanmoins, je l'accepte provisoirement. Examinons ce qu'il signifie.

Les porteurs de billets de faveur sont en général pourvus de bonnes places, fauteuils d'orchestre ou de balcon, loges ou baignoires. Mais comme la suppression de ces billets entraînerait certainement une diminution dans le nombre des spectateurs, lorsque tous seraient contraints de payer, admettons, en tenant compte du déchet, que le prix moyen de la place de faveur soit de cinq francs. C'est donc une recette de *deux millions* qui manque chaque année à la caisse de nos théâtres. Deux millions de recette brute représentent environ 420.000 francs pour les auteurs et pour les pauvres ; resteraient donc pour les théâtres, 1.580.000 francs. Et, par conséquent, voilà le résultat dernier de la pusillanimité et de la politique d'autruche de nos directeurs : leurs savantes combinaisons aboutissent à se priver tous les ans d'un million et demi de gain ! Or je mets en fait que, si l'on additionnait les pertes de tous les établissements parisiens, elles ne dépasseraient assurément pas cette somme.

Mais un million et demi, c'est le minimum. Ce n'est pas quatre cent mille entrées gratuites qui

sont distribuées par an à Paris, c'est plus du triple. C'est par millions que se chiffre la perte consentie joyeusement par la griffe alerte et laborieuse des secrétaires de nos théâtres.

Voilà le mal. Est-il profond et inquiétant? Certes. Est-il incurable? Je ne le pense pas. Que les directeurs, enfin conscients de leurs communs intérêts, se décident à abolir les billets de faveur, ou du moins l'inqualifiable abus du billet de faveur : en six mois, la plaie sera cicatrisée. On peut formuler cet axiome : ceux qui ne payent pas leurs places sont partout et toujours les mêmes. Les trois quarts, après six mois de travaux d'approche, de laborieux investissements, d'assauts furieux et de corps à corps désespérés, se résigneront à passer au guichet ; le reste s'abstiendra. Ce sera tout bénéfice, car ces gens-là ont une puissance et un acharnement de critique féroce et de démolition passionnée, qui serait un modèle de sentiment fort, s'ils n'avaient une ténacité égale à taire les raisons de leurs arrêts. Quand ils auront subi la douloureuse amputation du guichet payant, peut-être se résoudront-ils à mettre plus de miel dans leurs propos, ne serait-ce que pour s'éviter le regret d'avoir mal employé leur argent.

A Londres, rien de pareil. Le billet de faveur n'y a pas cours. Il y est à ce point ignoré que les

théâtres ne possèdent même pas d'imprimés spéciaux pour cet usage. Les entrées gratuites sont réservées pour des cas particuliers où il convient à la bonne grâce d'un directeur de se manifester à une personne déterminée : elles prennent ainsi un caractère exceptionnel qu'elles n'ont pas à Paris, et deviennent, de la part de ceux qui les offrent, des témoignages de galanterie et de courtois empressement rares et appréciables.

Ce n'est pas que les directeurs anglais soient des cerbères ni que leurs théâtres ressemblent à des maisons de commerce où toute marchandise se paye comptant. Ils admettent, eux aussi, un certain nombre de personnes à profiter gratuitement des spectacles qu'ils donnent. Mais le nombre de ces personnes est strictement limité, et leurs noms figurent sur une liste commune à tous les théâtres, et arrêtée par la réunion du syndicat des directeurs; car les directeurs, moins falots et moins jaloux que les nôtres, ont un syndicat, et qui sait défendre avec sérieux et énergie tous les intérêts de la corporation. Il ne suffit pas, dès lors, que le plus obscur publiciste de la feuille la plus problématique s'adresse à un secrétaire de théâtre pour que l'enchantement se produise. Si, d'aventure, un journal désire obtenir une entrée de faveur, la demande en doit être faite par son propre administrateur. Il y a même des journaux

qui ne se prêtent point à ces échanges de bons procédés et qui payent toutes les places occupées même par leurs critiques les soirs de première représentation. Et l'on m'a cité ce fait du critique dramatique d'un des plus considérables journaux anglais qui faillit être congédié pour avoir demandé deux fauteuils à un directeur de théâtre, lequel était son ami : Il fallut, pour le sauver, que ce directeur fît un mensonge et prétextât une erreur de son secrétaire !

Ce serait sans doute un paradoxe d'attribuer à l'inexistence du billet de faveur l'extraordinaire longévité des pièces anglaises, et je ne m'en donnerai pas le ridicule. Il est cependant permis d'affirmer que nos théâtres y sacrifient, de gaieté de cœur, un nombre notable de représentations. Ce n'est pas répondre que de dire, comme on l'a fait souvent, que le billet gratuit ne sévit que lorsque les recettes baissent, et qu'il importe avant tout de « garnir » la salle. Combien de fois n'avons-nous pas entendu proférer cette sottise! Ce moment-là, c'est précisément celui que guettent nos quémandeurs, gens avisés. Ils se terrent à l'arrière-garde du public, silencieux, discrets, formidables, et surgissent tout à coup en bataillons serrés à l'instant où ils savent que l'on va s'évertuer à « faire les salles ».

Mais, si l'on ajoute aux recettes que leur fait perdre le billet de faveur les sommes que leur coûte le billet à droit, également inconnu à Londres, alors on se demande si nos directeurs ne sont point frappés de démence, et l'on n'est pas loin de trouver, dans ce double et injustifiable abus, l'une des raisons principales de l'infortune qui s'attache à leurs entreprises, et à laquelle les Anglais savent échapper.

Qu'est-ce donc que le billet à droit ? L'origine et le fonctionnement en ont été très clairement exposés dans une communication de M. Michel Carré au premier Congrès international d'art théâtral, qui se tint à Paris en 1900, sous la présidence de M. Aderer, et nous ne saurions mieux faire que de la reproduire :

« Les théâtres de quartier, tels que l'Ambigu, la Gaîté, les Folies-Dramatiques, le théâtre de la République, le théâtre Cluny, Déjazet, etc... périclitent par le fait du billet à droit.

« Le billet dit billet à droit est un billet-réclame, une sorte de prospectus, distribué dans Paris, envoyé à toutes les agences, à tous les grands magasins, mis en dépôt chez les marchands de vin, et avec lequel on peut avoir accès à certaines places du théâtre à un prix très inférieur à celui du bureau. Il fut créé pour prolonger certains succès,

alors que les frais de la pièce étaient depuis longtemps couverts, et que le directeur jouait, comme on dit, « sur le velours ».

« Aujourd'hui, il sert, presque à lui seul, à faire la recette, et le théâtre en meurt.

« Voici pourquoi. Le petit public, trouvant les places trop chères, en quoi il n'a pas tort, s'est habitué à ce billet, qui lui permet de voir une pièce sans trop débourser. Pour 2 francs, 1 fr. 50, 1 franc et 50 centimes, il peut être bien assis et bien voir (M. Michel Carré en est-il sûr ?). Il a donc très sagement raisonné, quand il s'est dit: Inutile d'aller payer mon fauteuil dix francs et même cent sous, puisque, dans quelque temps, je pourrai occuper la même place et voir la même pièce pour vingt sous. Il a donc attendu le billet à droit. Quand les directeurs ont un succès, une pièce lancée dès la première avec éclat, le préjudice causé par le billet peut être moins grave. Mais, ce qui se présente beaucoup plus souvent, lorsque le drame, la comédie, le vaudeville ou l'opérette ne sont ni *Cyrano* ni *les Deux Gosses*, mais peuvent être *Jean Bart*, *Papa la Vertu* ou *les Saltimbanques*, que se passe-t-il ? Simplement ceci : le public ne vient pas. On fait des demi-salles. Que fait alors le directeur ? Il lance à travers Paris plusieurs milliers de ces billets à vingt sous. Cela donne une petite recette de 3 à 400 francs tous

les soirs, quelquefois plus dans certains théâtres ; mais, à la trentième ou quarantième représentation, les billets sont épuisés... et la pièce aussi. On veut résister et on perd de l'argent.

« Ce que voyant, les directeurs, pour obliger le public à venir dès le début d'une pièce, ont lancé leurs billets avant la première. Aussi ne fait-on plus, dans les théâtres de quartier, que des demi-salles et des demi-recettes avec des demi-succès. »

Et c'est ainsi que près de la moitié des théâtres parisiens, par l'usage et l'abus d'un procédé empirique qui, en assurant leur vie pendant une heure, compromet leur existence même, perdent chaque année des sommes incalculables.

VI

CE QUE VALENT LES PIÈCES ANGLAISES. — ŒUVRES MÉDIOCRES, CENSURE IMPITOYABLE : « THE LIARS », « LE RÉVEIL », « L'ÉNIGME », « MONNA VANNA ». — L'HUMANITÉ ABSENTE.

Les théâtres anglais savent-ils du moins, mieux que les nôtres, intéresser et attirer le public? Voilà pour nous le point essentiel.

Il faut noter ce fait, qu'à Londres, au contraire de ce que nous voyons à Paris, on retourne volontiers à plusieurs reprises à un spectacle qui a plu. Pourquoi? Par quelle magie une œuvre frappe-t-elle assez le spectateur pour l'inciter à y revenir, et cela au point que la classe aisé en a une sorte d'habitude?

Les œuvres qu'on applaudit s'imposent-elles par une valeur exceptionnelle?

Qui le prétendrait? Les pièces anglaises que j'ai vues me rappelaient irrésistiblement ces sages romans écrits par des dames mûres et traduits en français par d'autres dames bien intentionnées, pour la sécurité des familles et l'édification des jeunes âmes. Elles sont à couverture rouge,

comme eux. Vous croyez assister à un drame, à une comédie, où il y aura de la gaîté ou de la douleur, de la grâce ou de l'émotion, de l'humanité et de la vie... C'est un conte d'enfant que l'on vous fait. Vous écoutez parler les personnages, vous pensez qu'ils expriment des sentiments, qu'ils échangent des idées : ils disent des mots, des mots, des mots. C'est l'histoire d'une fille perdue, puis retrouvée, ou d'un mariage contrarié, ou d'époux désunis, ou d'amoureux dont on retarde les fiançailles ; mais soyez sûrs qu'au dernier acte le dieu du mariage récompensera la patience des amoureux, ou que les époux retrouveront le bonheur au tournant d'une scène où l'ami, coupable sans le savoir, disparaîtra par un sacrifice héroïque, et qu'ainsi vous aurez tout loisir de participer au triomphe de la vertu et à l'apothéose de la morale. Ce sont des flirts sans conséquence, des séductions pour rire, des conversations criminelles où, après l'assaut de trois actes furieux, Madame consent enfin à se laisser baiser la main ; c'est du drame de comédie, de la vertu au poids, de l'amour de sylphes et de salamandres. Théâtre pour jeunes filles, théâtre de famille, comédie de tout repos, littérature de digestion. Ce n'est pas que la grâce en soit absente, ni l'élégance, ni parfois l'esprit et la gaieté ; mais je crois précisément tout dire, en vérité, en notant que les œuvres de la

présente génération ne sont pour la plupart, sauf d'honorables exceptions, que des œuvres d'agrément. L'austérité janséniste dont nos voisins couvrent les choses de l'amour, et qui n'est ici qu'une timidité formelle et une apparence, s'y marque avec une rigueur intraitable. Elle a si bien pétri les mœurs publiques que la censure s'exerce sur les théâtres d'un mouvement en quelque sorte automatique, par la pression même de l'esprit national, sans le secours illusoire de l'Administration.

Toutefois, celle-ci ne reste pas désarmée. A Londres, comme chez nous, une censure officielle sévit, sous l'autorité exclusive d'un personnage qui a le droit de veto absolu, sans appel. Il relève directement de la cour, comme pour marquer plus fortement que son sacerdoce est d'ordre vraiment national, supérieur, dynastique, indépendant du jeu de la bascule politique, et c'est le grand chambellan en personne. Et ce censeur suprême n'est point un censeur pour rire. Sous sa direction, des fonctionnaires zélés colligent, avec un soin méticuleux, les manuscrits qui lui sont soumis. Rien ne trouve grâce sous leur crayon autoritaire et soupçonneux : une situation délicate, un mot équivoque, un geste imprudent sont des choses condamnables : il n'est pas jus-

qu'aux silences qui ne puissent être pernicieux. Pasteurs attentifs, ils veillent avec un zèle apostolique sur la moralité de leurs concitoyens, et ne tolèrent pas que leur trop sensible vertu risque d'être effarouchée par le spectacle hasardé des passions humaines.

Ils n'échappent pas à l'excès, et il arrive que, la splendeur de leur sainte mission leur troublant la raison, le spectre du mal leur apparaisse entre les feuillets des manuscrits les plus inoffensifs. Je me suis laissé dire que S. E. le grand chambellan avait failli interdire une comédie en quatre actes de M. H. A. Jones, *The Liars*, où il était question d'un flirt entre un jeune homme et une femme mariée, lequel les conduisait tout juste à la table d'un restaurant de la Tamise, et s'arrêtait à un baiser sur la main : c'est le Critérion, l'un des plus jolis théâtres de Londres, qui jouait cette pièce, et son directeur, sir Charles Wyndham, qui l'avait mise en scène avec une coquetterie et un goût charmants, et qui lui-même en interprétait le principal rôle avec beaucoup d'autorité et d'élégance, ne m'a pas semblé être de ces hommes subversifs qui n'ont de joie qu'à dépraver leurs compatriotes.

Plus récemment, tout un scandale éclata à propos d'une comédie en quatre actes de M. C. Haddon Chambers, *le Réveil*, que joua le Saint-James's Theatre, sous la direction de l'un des plus renom-

més artistes de Londres, M. George Alexander. Je n'en ai point vu la représentation, mais je crois utile, à titre documentaire, de reproduire la correspondance que publia sur cet incident le journal *le Temps*, dans son supplément du 10 février 1901 :

« Toute la critique anglaise a jeté feu et flammes contre ce drame. Pourquoi ? Il faut en analyser le sujet pour le comprendre.

« James Trower est adoré de toutes les femmes. Jeune, beau garçon, avec un brillant avenir et une belle fortune, il a le grand tort, d'après les critiques anglais, d'accueillir les avances, souvent fort osées, de lady Margaret Staines, de miss Prescott et d'une nuée de jolies créatures, désœuvrées de naissance, qui essayent de secouer la torpeur d'une existence aristocratique par des intrigues qu'apprécie beaucoup le jeune sous-secrétaire. Il est évident que ces escarmouches de l'amour se terminent fatalement par faute de sentiments profonds. Mais, parmi les guerilleras qui ont pris pour cible le cœur de Jim, une seule refuse de mettre bas les armes au mot de commandement de ce nouveau Sébastien criblé des flèches de Cupidon. Lady Margaret Staines, reconnue officiellement comme la maîtresse de Trower, est hantée par la crainte de le perdre, depuis qu'elle le sait entiché d'une ingénue qui l'est vraiment

trop. Cette jeune personne, du nom d'Olive, est tellement jeune qu'elle arrive à minuit chez Trower, dans le seul but de lui dire bonsoir, et, quand il lui fait observer qu'elle compromet sa réputation en ce faisant, elle lui demande béatement la signification du verbe compromettre. On n'est pas plus hors de siècle.

« Cette innocence exquise n'est pas faite pour rassurer lady Margaret, qui, en conséquence, est fort malheureuse pendant les deux premiers actes. Ses malheurs, hélas! ne font qu'augmenter au troisième, car, en apprenant par télégramme que son mari vient de mourir au Transvaal, elle se jette au cou de Trower en s'écriant : « Dieu merci, je suis libre, je suis à toi pour toujours. » L'homme, toujours volage, ne tient nullement à cimenter ses fredaines adultères en les entourant du mur chinois appelé le mariage, et repousse, un peu cruellement peut-être, les offres d'une femme qui sacrifie toutes les convenances à sa passion intense. Voilà sans aucun doute ce qui a choqué mes confrères anglais, qui ne nieraient pas la possibilité d'une situation aussi scabreuse, mais qui sont froissés comme Anglais de voir un auteur nous montrant une veuve de vingt-quatre heures, dont le mari est mort en soldat, suspendue au cou de son amant et le suppliant de lui conférer à bref délai le titre d'épouse.

« Sur son refus, la délaissée fond comme un ouragan sur Olive, l'ingénue qui étudie toujours le sens du verbe « compromettre », mais dont l'instinct féminin, en une inspiration soudaine, lui permet de saisir le sens du mot amant, dont elle paraît comprendre toute la portée. Indignée à l'idée d'avoir été trompée, elle donne congé à Jim, qui se trouve ainsi privé d'une maîtresse par lui rejetée, et d'une future épouse qui ne veut explorer que les forêts vierges de l'amour matrimonial. Ce sentiment d'Olive a été fort applaudi par un auditoire vertueux. Mais quand, après une tentative de suicide et une fausse sortie, Olive revint trouver le don Juan repentant, la critique s'est sentie blessée, lésée dans ses plus hautes aspirations. Cette ingénue, saisie du passé scandaleux de Jim Trower, le faucheur d'amours illicites, se jetant dans ses bras et se déclarant ainsi vaincue, n'était pas assez spartiate pour le goût *canteux* qui amuse tant l'Europe aux dépens de l'Angleterre.

« L'auteur, M. Haddon Chambers, demande dans sa pièce que celui qui n'a jamais péché jette la pierre à Trower, et, pour ce fait, Haddon Chambers vient d'être cloué au pilori, fouetté par les verges du puritanisme et crucifié sur l'autel de l'opinion publique. A mon humble avis, *le Réveil* est un chef-d'œuvre dont l'interprétation est plus qu'excellente. Le rôle de Jim Trower a valu de

nouveaux lauriers à George Alexander, et Mlles Gertrude Kingston (lady Margaret Staines) et Granville (miss Olive Prescott) se sont révélées, une fois encore, des actrices de la grande école. »

Ces « verges du puritanisme » dont parlait le correspondant du *Temps* n'ont pas cessé, en dépit des sourires un peu humiliés des gens de goût, de s'exercer à tort et à travers sur les scènes anglaises. Au mois de mars dernier, S. E. le grand chambellan, après avoir interdit *l'Énigme*, de M. Paul Hervieu, n'en autorisait finalement la représentation qu'à la double et ingénue condition que le titre et le sujet de l'œuvre en seraient modifiés. Et *l'Énigme* devenait *la Femme de César ;* et l'adultère, qui est toute la pièce et fournit l'unique ressort de la tragédie domestique qu'elle expose, se transmuait en un élégant flirt mondain ! N'avez-vous pas oublié aussi que la même Excellence — c'est du grand chambellan que je parle — a décrété de pornographie ou de quelque chose de pareil Maurice Mœterlinck, en interdisant son beau drame de *Monna Vanna?*

Je veux bien que cette inquiète minutie dans l'exercice de la censure corresponde au souci moral du public anglais, et les œuvres qui y sacrifient sont assurément celles qui lui conviennent, puisqu'il les applaudit. Mais on accordera que, si

elles satisfont à ces préoccupations de moralité générale, elles ne sont pas, toutefois, de nature à provoquer chez nous d'excessifs enthousiasmes. Les Anglais ont beau jeu à nous opposer les tableaux licencieux dont un trop grand nombre de nos théâtres leur donnent le fréquent spectacle. Excès pour excès, l'affectation de la vertu n'est pas plus vraie que l'affectation du vice, et, de l'hypocrisie ou de la licence, ce n'est pas celle-ci qui est le plus condamnable. Une littérature dramatique qui, systématiquement, écarte la passion de l'humanité, procède d'un art châtré. Est-ce que la patrie de Shakespeare ne serait plus capable de s'embraser à la flamme des grandes œuvres?

VII

A QUOI TIENNENT LES LONGS SUCCÈS. — LONDRES ET PARIS. — LA VARIÉTÉ DES GENRES. — MONTMARTRE ET LES CABARETS. — LES THÉATRES DE FAUBOURG. — PAS DE THÉATRES SUBVENTIONNÉS. — LE THÉATRE EST UN PLAISIR COMPLET. — CE QU'ON DIT DE LA RICHESSE DE LONDRES. — LES DROITS D'AUTEURS : NI SOCIÉTÉ DES AUTEURS NI DROIT DES PAUVRES.

Si donc ni le chiffre de la population, ni l'empressement plus grand du public, ni la valeur littéraire des pièces ne suffisent à expliquer le succès des théâtres anglais, par quoi se justifiera-t-il?

Est-ce par la qualité de l'interprétation? Londres possède sans doute des acteurs de premier ordre, des troupes qui jouent avec un remarquable ensemble. Mais, sur ce point, Paris n'a rien à lui envier.

Est-ce encore que les théâtres anglais disposent de moyens d'exécution différents des nôtres, et peuvent obtenir des effets scéniques qui nous soient interdits? Pas davantage, et nous le verrons plus tard, en étudiant la construction des scènes anglaises.

J'en proposerai d'abord les raisons générales suivantes :

1° La variété des spectacles et des genres étant moins grande à Londres qu'à Paris, l'intérêt du public s'y concentre plus aisément sur les mêmes pièces.

Paris a des théâtres de drame, de comédie, d'opérette, de féerie. De même Londres. Mais Paris a, dans tous ses quartiers, une infinité de cafés chantants. Paris a Montmartre, les petits théâtres et les cabarets dits artistiques, la nausée des lieux infâmes, des sous-sols nébuleux, où les bocks sont servis par des garçons en livrées d'archanges ou qui entrechoquent sur leur poitrine des os de squelette, les cafés où l'on fait quelque chose qui ressemble à de la musique, les tziganes, les lautars et les dames viennoises. Londres ignore cette gangrène. Montmartre manque à sa gloire. Ses mauvais instincts de basse humanité trouvent leurs exutoires dans un certain nombre de music-halls éblouissants, dont nous n'avons que de médiocres imitations, et où, d'ailleurs, l'esprit ne manque pas toujours.

Les faubourgs parisiens ne sont peuplés que d'ouvriers et possèdent sept ou huit théâtres dits de banlieue, d'aspect misérable, en dépit de la prospérité réelle de la plupart d'entre eux, où de

pitoyables acteurs jouent dans des décors centenaires. A Londres, comme à Paris, les principaux théâtres s'élèvent au centre de la ville, aux environs de Haymarket; mais toutes les classes de la population se répartissant sur toute la surface de l'immense cité, hormi en quelques régions sordides, et, les hommes d'affaires ou de négoce aimant à habiter loin du centre, chaque faubourg a son théâtre, un grand et confortable édifice, moins luxueux assurément que ne sont ceux de Haymarket, mais où il est possible de voir jouer la comédie avec de bons acteurs et des mises en scène soignées. J'en ai compté jusqu'à trente-six. Les meilleures troupes s'y font, du reste, entendre alternativement. Presque chaque année, Beerbohm Tree et sa compagnie y vont jouer leur répertoire; c'est dans un théâtre de faubourg, au Coronet, que Mme Réjane a, en 1901, donné une série de représentations brillantes et fructueuses. Pour apprécier tout ce qui sépare ces théâtres de faubourg de nos scènes de banlieue, imaginez la Duse aux Gobelins ou Guitry à Montparnasse.

Enfin Paris a ses théâtres subventionnés : deux sont consacrés à la musique, deux autres à la comédie, à la tragédie et au drame.

Londres n'a ni théâtres subventionnés, ni théâtre de grande musique. Covent Garden, l'Opéra de Londres, est la propriété d'une société anonyme

qui, pendant la saison, en confie l'exploitation artistique, sous son propre contrôle, à un directeur choisi par elle. M. Grau l'a ainsi dirigé plusieurs années de suite, et y a fait des merveilles : j'y ai vu jouer, en 1898, tout *l'Anneau du Niebelung*, avec les artistes et la mise en scène de Bayreuth. L'an passé, c'est M. André Messager qui prit possession du vieux théâtre rajeuni, et conduisit cette première expérience avec un succès éclatant. Mais la saison de Covent Garden, qui ne dure que neuf semaines, a nécessairement un caractère improvisé, et la musique ne semble jamais qu'un hôte de passage dans un théâtre dont la destination la moins incertaine paraît être de se transformer, l'hiver durant, en salle de bal. Ici, en tout cas, dans ce Covent Garden où, entre deux saisons de cotillons, des troupes essentiellement mobiles et hétérogènes se rencontrent en passant, rien qui ressemble à notre Opéra.

Ce n'est pas qu'on n'ait essayé de doter Londres d'une institution semblable. Précisément, pendant un des séjours que j'y fis, en juillet 1898, des personnes considérables signaient une pétition à l'effet d'obtenir de la municipalité la création d'un Opéra anglais subventionné par la ville. Mais on semblait avoir peu d'illusions sur le sort d'une telle requête, qui, d'ailleurs, n'aboutit pas, et l'on m'en donnait deux raisons. L'une est que les

organes publics refusent systématiquement tout encouragement pécuniaire aux entreprises théâtrales. La meilleure est la seconde : il n'y a ni compositeurs anglais ni école de musique anglaise.

L'État impose à la Comédie-Française et à l'Odéon un programme extrêmement varié : répertoire classique, répertoire moderne, pièces nouvelles, drames en vers, pièces historiques, reconstitutions, etc. Autant par son ancienneté que par l'abondance de son répertoire, sa gloire bicentenaire, la renommée continue d'acteurs qui n'y sont plus, la Comédie-Française exerce une sorte de fascination sur le public français, et les étrangers ne parlent d'elle qu'avec une sympathie respectueuse. Elle a du moins, en même temps que l'Odéon, le mérite de perpétuer, avec un zèle et un bonheur parfois mélangés, les œuvres et les traditions de notre littérature dramatique. Rien de pareil à Londres. Londres n'a ni répertoire ni traditions dramatiques. La plupart de ses théâtres — et je parle des principaux, vingt sur vingt-cinq — sont livrés au genre burlesque, à ces comédies-farces, à ces opérettes où la clownerie se mêle à la chanson comique, et qui sont spéciales à l'Angleterre. Les seuls où l'art soit souverain sont ceux de M. Irving et de M. Tree ; ils jouent Shakespeare, et, je dois le dire, le plus

souvent avec un succès qui récompense justement la noble passion d'art qu'ils y apportent. C'est à Londres que j'ai compris la grande utilité littéraire des théâtres subventionnés.

2° Lors même que la pièce est médiocre ou insignifiante, c'est, pour l'Anglais, un plaisir en soi que d'aller au théâtre. Je l'expliquerai plus loin à loisir. Il y trouve de l'élégance, du luxe, du confort. Il n'a pas à subir l'attente intolérable des entr'actes sans mesure : les changements de décors sont rapides ; mesdames les comédiennes daignent tenir compte de l'impatience et des droits du public, au lieu d'instituer dans leurs loges des cénacles de conversation ; le plus long spectacle, commencé à huit heures un quart ou huit heures et demie, ne dépasse jamais onze heures un quart. Enfin, si ses habitudes de bien-être sont respectées dans la recherche de sa commodité personnelle, son besoin d'élégance est satisfait, ainsi que nous l'avons vu, par le luxe et l'intelligence de la mise en scène. C'est donc pour lui un plaisir complet que celui du théâtre, puisque, tout en évitant les bousculades de la foule, il s'y trouve confortablement installé, dans un milieu élégant et aristocratique, et que son œil se récrée à la contemplation de spectacles jolis et attirants. Et, si la pièce n'est pas d'une facture impeccable ou d'un intérêt

exceptionnel, eh bien, est-ce une si grande affaire? Et faut-il compter pour rien l'agrément d'une soirée passée en charmante compagnie, devant une lanterne magique qui évoque de merveilleux tableaux?

J'ai à dessein écarté cet argument courant que « Londres est plus riche que Paris », et que la circulation de l'argent, y étant plus active, permet à la classe moyenne de consacrer davantage à ses menus plaisirs. Mais ce fait est négligeable dans la discussion présente. N'avons-nous pas, en effet, constaté que la proportion des spectateurs est sensiblement la même dans les théâtres anglais que dans les nôtres? Tout est là. Ce qui est vrai, c'est cette double proposition, en apparence contradictoire : Le nombre des Anglais qui vont au théâtre est équivalent, la somme du public est supérieure. Pourquoi? Parce que, ainsi que nous l'avons dit, les mêmes personnes voient plusieurs fois la même pièce. Mais, que trois fauteuils, dans trois représentations successives, soient occupés par la même personne ou par trois personnes différentes, peu importe! le résultat est le même, c'est la même somme d'argent qui entre au théâtre.

Et si l'on réfléchit en outre : 1° que, par l'absence du billet de faveur et du billet à droit, les théâtres

de Londres reçoivent intégralement le prix de toutes leurs places occupées; 2° que, n'ayant pas à subir l'inique et monstrueux prélèvement du onzième de la recette, que retient à Paris l'Assistance publique, toutes les sommes qu'ils touchent sont ainsi des sommes réellement encaissées; 3° que le libre marché entre le directeur et l'auteur, en permettant à ceux-ci d'échapper aux traités draconiens que la Société des Auteurs leur impose à Paris, et qui souvent ruinent les directions, proportionne, comme il est juste, le gain de l'auteur à celui du directeur et les fait associés dans une commune entreprise dont ils partagent les risques en quelque sorte[1]; — si donc, en résumé, on tient

1. Le statut de la Société des Auteurs a été, chez nous, conçu par un maître homme. En stipulant, d'une part, que ses membres ne pourront se faire jouer que dans les théâtres liés à elle par un traité, d'autre part que les théâtres avec qui elle traite ne pourront jouer que des œuvres de ses propres membres, la Société tient à la fois les théâtres et les écrivains, supprimant du même coup la liberté des uns et des autres, si bien qu'au temps présent, qui se vante d'avoir émancipé l'individu, il est impossible à un auteur dramatique de refuser de faire partie de ladite Société, et que l'industrie des théâtres, en dépit de la loi, a cessé d'être libre. Or, sans égard ni pour la notoriété de l'auteur ni pour la valeur de l'œuvre, la Société a des tarifs uniformes; elle perçoit, selon les théâtres, 10 °/₀ ou 12 °/₀ sur la *recette brute*, et 15 °/₀ à la Comédie-Française. Ce qui fait que, chaque jour, dans tous les théâtres, en comptant le prélèvement de l'Assistance publique, de 22 à 25 °/₀ de la recette sont irrévocablement aliénés.

Il n'en est pas de même à Londres. Le directeur achète l'œuvre par un libre contrat débattu avec l'écrivain. Celui-ci touche une part de la recette proportionnée à son importance. Pour un

compte de ceci, que, toutes les places disponibles d'un théâtre étant des *places utiles*, la recette est intégrale et qu'il n'en revient à l'auteur qu'une part proportionnée à son succès, enfin et surtout que, ainsi que je l'ai établi par des chiffres, la concurrence des établissements de spectacles est moins grande à Londres qu'à Paris, on sera bien près d'avoir à la fois expliqué la prospérité des théâtres anglais et le marasme des entreprises parisiennes.

auteur connu, les droits sont, en général, ainsi réglés : quand, à la suite d'une série de représentations, le théâtre a encaissé douze cents livres (30.000 francs), la part de l'auteur est de 7 1/2 %; de douze à quinze cents livres, 10 %; au-delà de quinze cents livres, 12 1/2 %; et il peut recevoir ainsi jusqu'à 15 %. Pour un auteur qui débute, les premiers droits peuvent être de 5 %. Certains auteurs en vogue, comme M. Pinero, exigent presque toujours 15 % sur toutes les recettes.

Mais, encore une fois, chaque contrat est subordonné au libre consentement mutuel, et proportionné à l'importance de l'auteur aussi bien qu'au crédit que l'on fait à son œuvre.

VIII

LES DIRECTEURS. — LEUR ESPRIT D'ENTREPRISE. — LES ACTEURS-DIRECTEURS. — AU LYCEUM : SHYLOCK CONFÉRENCIER

Mais ce n'est pas seulement, nous l'avons dit, par leur prospérité commerciale que les théâtres anglais diffèrent des nôtres : c'est aussi par leur condition extérieure et par la beauté de leurs spectacles. Or la mise en scène en étant l'un des attraits principaux, Paris ne peut-il donc réaliser ce que fait Londres ?

Je réponds ceci : le premier venu de nos théâtres nous montrera demain, s'il le veut, ce que nous voyons au Lyceum ou au Majesty, au Haymarket ou au Daly.

Mais alors d'où vient notre obstination au médiocre ?

D'abord ces mises en scène sont fort onéreuses. Celle du *Chemineau*, dont j'ai parlé, avait coûté au Majesty environ soixante mille francs et entraînait une moyenne quotidienne de quatre mille francs de frais ; nous avons vu qu'un seul des tableaux de la pièce avait pris pour quinze mille francs de fleurs. M. Tree avait monté auparavant *Jules César* avec un luxe inouï et un succès très grand, puis-

qu'il a pu en donner cent quatre-vingts représentations consécutives, chiffre considérable pour une œuvre de cet ordre ; mais les frais de *Jules César* s'élevaient chaque soir à près de six mille francs.

Les directeurs risquent volontiers d'aussi grosses parties, parce qu'ils savent que, le succès une fois déclaré, l'amortissement se fera automatiquement, en portant sur un nombre élevé de représentations. Les mêmes espoirs ne sont pas permis à Paris, et dès lors, dira-t-on, les théâtres sont tenus à plus de circonspection. Soit. Mais, outre qu'il n'est pas établi qu'un souci plus grand de la mise en scène, en suscitant dans le public une curiosité plus active, ne prolongerait pas la durée d'une œuvre intéressante au-delà du terme ordinaire, il est certain que, sans aller jusqu'au faste de nos voisins, nous pourrions cependant nous approprier leurs mérites et même perfectionner leurs méthodes. Du reste, l'esprit de jeu est toujours épars entre les murs d'un théâtre, et tout directeur qui ne le sent pas s'agiter obscurément en lui fait un métier pour lequel il n'est point né : il y faut de la ténacité, de l'audace, de la fièvre, de l'enthousiasme et une sorte de folie créatrice. Le tapis est devant lui, sous ses yeux, sous ses mains, et, quand il a jeté dans la roulette le manuscrit de l'œuvre que sa critique, par occasion informée, lui a révélée belle, qu'il joue ferme, qu'il ponte auda-

cieusement et joyeusement. Qui perd gagne est un mot qui n'est pas fait pour lui ; c'est ici que ce proverbe se vérifie : que celui qui ne risque rien n'a rien.

Or cet esprit d'audace est, je le crains, ce qui manque le plus à beaucoup de nos directeurs ; et il est, par contre, la vertu essentielle des « managers » anglais. Elle est fille de leur race, et elle sert puissamment leur goût de grande mise en scène. Celui-ci s'explique encore par d'autres raisons.

Les théâtres les plus notables, hormis de rares exceptions, ont à leur tête des artistes, à la fois directeurs et acteurs dans leur propre troupe. Au Majesty, c'est M. Tree ; au Lyceum, ce fut longtemps sir Henry Irving, qui n'y vient plus qu'en représentations ; au Haymarket, M. F. Harrison et M. Cyril Maude ; au Wyndham et au Criterion, sir Charles Wyndham ; au Saint-James's, M. George Alexander ; à l'Imperial, Mme Langtry ; au Royalty, Mme Patrick Campbell ; puis encore, au Comedy, M. Forbes Robertson, au Daly et au Gaiety, M. George Edwardes, au Terry, M. E. Terry.

La renommée de sir Henry Irving est devenue universelle ; il la doit moins à son talent, qui est cependant hors de discussion, qu'à l'art merveilleux de ses mises en scène ; et l'acteur a bénéficié chez lui des justes hommages rendus au directeur. Mais M. Herbert Beerbohm Tree, comédien excel-

lent, lui aussi, ne le cède en rien à M. Irving pour la science et le goût de la mise en scène, et nous verrons bientôt comment ce pur artiste entend l'exercice de son art. D'autres encore, de qui les noms sont moins familiers en France, doivent être signalés ici. M. George Alexander est l'un des meilleurs comédiens de Londres, et j'ai été trop frappé de l'élégance, du grand naturel et de l'autorité de M. Charles Wyndham, du talent de sobre et pittoresque composition de M. Cyril Maude, pour ne pas leur rendre expressément ce témoignage.

Cette prise de possession des fonctions directoriales par des artistes expérimentés n'explique-t-elle pas en partie les magnificences des mises en scène anglaises et le souci extrême des directeurs de contenter sur ce point les désirs de leur public? Le comédien aime la mise en scène. Il aime le décor pittoresque, les meubles exacts, les accessoires choisis: il recherche le rare et le joli; il caresse un décor, comme une coquette le pli de ses cheveux. C'est que la couleur d'une tenture, la forme d'un meuble, le style du bibelot qui reposera sur ce meuble, le paysage aperçu par la fenêtre, le dosage de la lumière, toutes ces choses, en apparence futiles dans le détail, contribuent chacune à l'élaboration d'une impression d'ensemble;

elles révèlent le milieu dans lequel il va vivre et agir, « l'atmosphère » dont il a besoin lui-même pour se donner l'illusion avant de la répandre, et qui va l'envelopper, le saisir, façonner en lui le personnage qu'il n'est pas et qu'il doit paraître, l'asservir au semblant d'une réalité empruntée, qu'il projettera ensuite sur les foules attentives en nappes d'illusion.

Il est rare qu'un bon comédien ne soit pas en même temps un bon metteur en scène, je veux dire un habile évocateur de milieux (car pour le reste, pour ce qui est de la compréhension générale d'une œuvre, du soin d'en distribuer, d'en faire répéter les rôles selon la pensée même de l'auteur, il y aurait bien des choses à dire ; à cet égard, le comédien qui joue dans la pièce est, en principe, et sauf d'éclatantes exceptions, le dernier qui en soit capable ; mais ce n'est pas la question). Le milieu, au contraire, il s'y meut, il y vit et le fait vivre; il a le sens de ce qui le constituera, l'instinct du décor qui secondera le mieux son action et ses paroles; il sait les objets que sa main maniera le plus volontiers, et ceux que son œil rencontrera le plus complaisamment. Le décor et le comédien sont ensemble comme deux substances au fond d'une éprouvette : leur précipité chimique, c'est l'illusion de la vie.

Ai-je besoin d'ajouter que ceci ne peut avoir

qu'une valeur théorique et générale? Nous avons de bons acteurs qui sont de pitoyables metteurs en scène, et, en revanche, M. Perrin, par exemple, qui n'avait jamais joué la comédie, a laissé au Théâtre-Français le souvenir de mises en scène inégalées (témoin, entre autres, celle d'*Œdipe roi*). Mais la vérité d'ensemble en est si manifeste qu'elle s'atteste par des exemples fameux. N'est-il pas significatif de constater que les théâtres anglais sont dirigés par leurs propres acteurs? Parmi les rares théâtres parisiens où, depuis peu d'années, un effort a été tenté, ne faut-il pas nommer d'abord ceux de Mme Sarah Bernhardt et de M. Antoine? M. Porel, qui, après l'Odéon, dirige le Vaudeville, ne fut-il pas comédien? N'est-ce pas encore un comédien, M. Guitry, qui dirigeait hier les études de la scène à la Comédie-Française?

Devons-nous trouver dans ce fait, que beaucoup sont à la fois acteurs et directeurs, l'explication de certaines habitudes dont les gens de France sont les témoins surpris? La société de Londres aime et choie ses artistes, comme si elle voulait leur témoigner sa gratitude des efforts qu'ils font pour elle. En toute occasion, elle leur manifeste sa cordiale sympathie. Dans quelques théâtres, le contact est si bien établi entre le public et des artistes notoires, qu'il les considère comme des amis, les fête avec des sourires, les salue à leur entrée en scène d'un

applaudissement qui, parfois même, manque de discrétion.

Ceci ne serait rien, et, à Paris aussi, les artistes préférés sont souvent l'objet de ces menues manifestations, où, du reste, la part de la spontanéité n'est pas toujours principale. Ce qui est plus singulier, c'est que, devant ce salut amical, l'acteur, à son tour, ne veut pas être en reste de politesse et croit de son devoir de galant homme d'y répondre. C'est ainsi, notamment, qu'un soir, au Lyceum, j'ai vu successivement sir Henry Irving et miss Ellen Terry, sous les habits de Portia et de Shylock, s'avancer aimablement au bord de la scène et s'incliner devant le public avec un gracieux sourire ; puis ils retournèrent à leur place, et la pièce interrompue continua.

Le même soir, j'ai vu mieux. M. Irving jouait *le Marchand de Venise*, et c'était la dernière représentation de la saison. Shylock ne paraît pas au dernier tableau. Comme la pièce venait de finir, à peine le rideau tombé, Irving surgissait à l'avant-scène, en se glissant le long du manteau d'Arlequin, et s'avançait gravement au centre du proscénium. Il avait arraché la barbe et la perruque de Shylock, et il parut en habit noir et en cravate blanche, sa belle tête régulière, avec son large front et ses yeux profonds, encadrée dans sa longue chevelure d'argent. On l'applaudit. Il parla.

Il parla avec une aisance familière, en homme de bonne compagnie devisant parmi une réunion d'amis, en termes simples, sur le ton de la conversation, avec des mots d'une jovialité distinguée qui divertirent beaucoup la salle, tout entière debout. Il parla longtemps. Et c'était pour remercier le public anglais de sa constante faveur, pour lui annoncer la clôture de la saison, les représentations prochaines de M. Coquelin « dans le célèbre » *Cyrano de Bergerac*, de M. Rostand, la tournée que lui-même allait faire dans la province anglaise ; et enfin il exposa son programme pour l'année suivante : d'abord *Macbeth*, puis une pièce inédite, que M. Victorien Sardou avait écrite spécialement pour lui, d'autres nouveautés encore. Enfin, il termina en faisant tous ses souhaits à ses fidèles habitués et en les assurant de sa très vive gratitude. On applaudit fort. Sir Henry salua ; il alla tirer par la main, pour l'associer à cette cordiale ovation, miss Ellen Terry, qui se tenait prête dans la coulisse, et ce fut tout. Nous venions d'assister à une scène de famille, que son caractère même défendait contre nos justes préventions.

Cette identification si flagrante du personnage et de l'homme qu'est l'acteur n'est-elle pas toutefois une chose étrange et un peu déconcertante, pour nous qui apportons au théâtre un besoin d'il-

lusion si ardent et des réserves de passion si complaisante, que nous demandons surtout à l'acteur de s'oublier soi-même et de nous faire oublier qu'il est autre chose que le héros dont il emplit nos imaginations? Que dirions-nous de Phèdre venant, une fois morte, nous informer qu'elle va jouer *l'Aiglon*, ou d'Œdipe en habit noir nous confiant qu'il va être le barde de la tournée des « Cadets de Gascogne »? Et que penser de Shylock annonçant que M. Sardou écrit une pièce pour lui?... Mais ici je me réfère à la parole de l'ami qui me conseillait si sagement. Qui compare trop juge mal, me disait-il. Et, sans doute, c'est nous qui avons tort de nous étonner, puisque ces choses plaisent ainsi aux Anglais.

IX

L'ÉDUCATION DE L'ACTEUR. — PAS DE CONSERVATOIRE. — TRADITIONS DE NATUREL ET DE VÉRITÉ. — APPOINTEMENTS. — MATINÉES PROFESSIONNELLES. — SITUATION SOCIALE DU COMÉDIEN.

M. Frédéric Harrison, directeur du théâtre Haymarket, me dit un soir :

— Ici, nous conduisons nos théâtres comme nous faisons la guerre en Afrique.

— Comment cela ?

— Sans préparation.

Je ne compris pas tout de suite. Haymarket est un des premiers théâtres de Londres ; M. Harrison, qui passe, à juste titre, pour un administrateur expérimenté, est un homme intelligent, énergique et sage, et sa brillante direction semble un exemple de prévoyance et de continuité.

Il voulait dire que les comédiens se préparent eux-mêmes à l'exercice de leur art. Londres n'a, en effet, ni Conservatoire, ni école de comédiens, ni cours publics, ni aucun de ces gavoirs étranges qui pullulent à Paris, et qui, chaque année, jettent sur son pavé une armée innombrable de malheu-

reux destinés aux pires déceptions. L'Etat refusant, par principe, la moindre part de son budget aux choses de théâtre, l'institution d'un Conservatoire est impossible ; et, d'ailleurs, je ne pense pas que les directeurs anglais la regrettent beaucoup.

Le jeune homme qui se destine au théâtre trouve à Londres des professeurs libres, anciens comédiens ou comédiens en exercice ; mais, ce qui vaut mieux, il trouve un théâtre. En province ou à Londres, il arrive assez aisément à débuter sur l'une des nombreuses scènes qui attirent le public populaire : il s'y forme à son art en le pratiquant, et il apprend à dominer le public en commençant à le craindre. C'est là que les grands directeurs, arbitres et suprêmes dispensateurs de la gloire, viennent le chercher. Chaque été venu, au moment de monter la pièce d'automne, ils font des tournées dans les théâtres des faubourgs, donnent des auditions, et ramènent chaque fois de leur exploration deux ou trois artistes, maîtres désormais de leur fortune. C'est ainsi qu'ont débuté presque tous les comédiens anglais, les meilleurs et les pires.

Les meilleurs sont excellents. Des acteurs comme Charles Wyndham, George Alexander, Cyril Maude, n'ont eu qu'à continuer des traditions de vérité et de naturel, quand les plus réputés des

nôtres s'essayaient encore à de timides balbutiements. Au Haymarket, au Saint-James's, au théâtre Wyndham, au Criterion, où l'on joue principalement la comédie moderne, on goûte pleinement le charme d'une interprétation d'ensemble, d'un jeu simple et vrai, où les plus jeunes comme les plus illustres concourent à une harmonie de vérité totale.

M. Lionel Hart, le collaborateur le plus direct et le plus précieux de M. Beerbohm Tree à la direction du Majesty, et qui, amoureux de toutes les choses de théâtre, y est en même temps le guide le plus bienveillant et le mieux renseigné, me faisait à ce propos la judicieuse remarque que voici :

— Ce qui manque le plus à nos artistes, c'est ce que vous appelez le « style ». J'accorde qu'ils ont un sens très fin de la vie moderne, et, dans la comédie contemporaine, je crois en effet qu'ils peuvent rivaliser avec les vôtres. Mais ne leur demandez pas autre chose. Si vous leur donnez à interpréter de grandes œuvres lyriques ou classiques, ils s'y montrent empêtrés, et sont très loin d'atteindre aux beaux ensembles d'interprétation que nous applaudissons à Paris. Et ce n'est pas tout encore : nous avons des comédiens, c'est vrai, mais peu ou point de comédiennes supérieures; aucune des nôtres ne pourrait être comparée à Réjane ou à Granier, pour ne parler que des

vivantes; je ne nomme point Sarah Bernhardt, qui est une sorte de phénomène unique dans l'art universel. Les meilleures ne mériteraient chez vous que le deuxième ou le troisième rang.

Je ne contredis pas M. Hart sur ce dernier point, et je convins qu'il avait raison sur le reste. Mais, si les acteurs anglais, passés maîtres dans l'art moderne, semblent en effet manquer de style classique, comment s'en étonner dans un pays qui, hormis Shakespeare, n'a point de théâtre classique, et chez qui l'apparition d'un drame lyrique est un événement? A vrai dire, si l'éducation de l'acteur anglais est tout entière moderne, celle de l'acteur français est tout entière classique : les uns et les autres manquent de ce qu'on ne leur a point enseigné ; mais le défaut est surtout sensible dans les théâtres parisiens : la comédie moderne y a plus de place que l'œuvre classique, et trop souvent nous y voyons se mouvoir des personnages de la vie contemporaine qui se redressent sous leur veston avec la majesté d'un Pyrrhus.

Là n'est pas le seul avantage des comédiens anglais sur les nôtres. On dénonce parfois les excessifs appointements de certains de nos acteurs : ceux de Londres ne les envieraient pas. Un bon artiste y reçoit couramment quarante livres par semaine, soit quatre mille francs par mois. L'an dernier, le théâtre Haymarket donnait à un de ses pen-

sionnaires cent livres par semaine, soit dix mille francs par mois, et ce comédien n'était pas des plus célèbres. Quant aux premiers d'entre eux, à ceux qui, chez nous, auraient sur l'affiche la grande vedette, ils sont, à peu près tous, directeurs du théâtre où ils jouent, et leur traitement, ce sont les bénéfices de leurs entreprises.

Il faut ajouter que ces considérables appointements sont la rançon de certains risques. Les théâtres anglais, en effet, n'ont pas, à proprement parler, de troupes fixes. Un petit noyau en est formé par quelques artistes permanents; mais la plupart sont engagés pour une pièce déterminée, sans garantie de durée, et courent ainsi, sans compensation d'aucune sorte, la même chance que la pièce. Je ne donne pas cette méthode pour excellente. Je crois, au contraire, qu'un ouvrage gagne à être interprété par des acteurs accoutumés à jouer ensemble et à s'emboîter en quelque sorte les uns dans les autres. Mais c'est ainsi, et il est juste de constater que, en dépit de ce mode de recrutement de compagnies improvisées, les théâtres anglais obtiennent de surprenants ensembles d'interprétation.

Pour en finir sur ce sujet, nous signalerons une heureuse coutume de nos voisins. C'est celle des matinées dites « professionnelles ». Un théâtre joue-t-il une pièce curieuse, nouvelle de concep-

tion ou de facture, ou accueillie avec une faveur particulière, il en donne une matinée gratuite exclusivement réservée aux comédiens. Retenus le soir par leur service, ils peuvent ainsi se tenir néanmoins au courant du mouvement dramatique de Londres. Les directeurs, qui comprennent le profit que chacun peut recueillir de cette manière d'éducation mutuelle, l'encouragent, et, au besoin, déplacent ou suppriment une répétition pour permettre à leurs pensionnaires d'assister à ces représentations. Il serait souhaitable que le même usage pénétrât chez nous. L'imagination de nos artistes n'est certes pas en peine de prétextes, quand ils ont manqué à une répétition; mais aucun ne s'est encore avisé de dire qu'il était allé chercher des leçons au théâtre voisin : c'est qu'ils connaissent l'âme de leurs directeurs.

Mais ce n'est pas seulement entre eux que les gens de théâtre ont de ces courtoises et prévoyantes attentions. La politesse d'une société qui a le culte de la dignité humaine sait l'apprécier et la respecter chez les comédiens aussi, et la considération qui les accompagne est assurément plus grande à Londres qu'à Paris; elle est surtout plus cordiale, plus aimablement et plus simplement donnée.

Il est déplorable d'avoir encore à noter, au

temps présent, le degré d'estime où le monde tient telle ou telle profession, d'ailleurs honorable. Mais la morale bourgeoise est férue de ses préjugés; elle s'y obstine d'autant plus qu'ils sont plus sots, et, soit dit en passant, ce n'est pas le théâtre, leur apôtre éternel, qui l'en débarbouillera. La conciliation est faite désormais, il est vrai, entre le monde et le théâtre, et la société moderne affecte de répudier les ostracismes monstrueux qui s'attachaient jadis aux personnes en raison de leur état. Pourtant, interrogez les comédiens : ils vous diront que, dans certains salons où on les convie à divertir, la courtoisie de l'accueil ne dissimule pas toujours les préventions de caste, et que le sourire dont on embellit les mots qui vantent leur talent a parfois un pli qui dit clairement que ce talent est à vendre et qu'on l'a payé. Passe encore pour l'acteur : il est homme et on l'agrée. Mais le monde est plus sévère pour l'actrice, et, contre celle-là, si sa renommée n'est pas de celles qui flattent et séduisent le cabotinage bourgeois, d'innombrables maisons dressent encore leurs défiances obstinées.

La société anglaise est en ceci plus juste et plus accueillante. A un comédien ou à une comédienne, elle ne demande que d'être de bonne compagnie; elle ne s'inquiète que par surcroît de son talent. M. Henry Irving, premier de son état, a été créé chevalier par la reine Victoria; il a ses

grandes et ses petites entrées à la cour ; à l'égal d'un grand seigneur, il est honoré à la ville. M. Tree avait l'amitié du prince de Galles, et je me plais à croire que le roi lui a conservé sa faveur. Nombre de comédiens peuvent se recommander de relations illustres. Il faut convenir que la plupart d'entre eux ont une dignité de vie exemplaire. Je n'aurai pas la témérité d'essayer à cet égard un parallèle entre les comédiens anglais et les nôtres. Les nôtres, que n'en a-t-on pas dit? Les « coulisses d'un théâtre de Paris »... mots horrifiques, mots de mystère et de tentation, où flotte, pour la foule, le symbole de toutes les dépravations, où se lève l'évocation d'on ne sait quelles messes noires du plaisir!... Bonnes gens, les coulisses d'un théâtre de Paris sont surfaites, et déjà le symbole est démodé. Ce sont des lieux en général fort laids, fort mal entretenus, à moins qu'ils ne ressemblent, comme à la Comédie-française, à des couloirs de ministère, en tout cas très peu mystérieux, très peu troublants, très paisibles, beaucoup plus « bourgeois » que ne le souhaiteraient les bourgeois pour le besoin de leurs imaginations romanesques. Mais, si rare et chétive qu'y soit la fleur de scandale, elle l'est davantage encore dans les coulisses anglaises, et, sans médire de qui que ce soit, je crois pouvoir hasarder que, au jour d'une revue paradoxale que l'on n'a pas encore

tentée, les troupes des théâtres anglais pourraient présenter un bataillon de jeunes filles sages et d'impeccables mères de famille, que Paris réunirait plus difficilement.

DEUXIÈME PARTIE

LA SALLE ET LA SCÈNE

X

LE THÉATRE EST UN SALON. — L'ENTRÉE. — PAS DE CONTRÔLE
ESCALIERS ET COULOIRS. — LA SALLE.

Aller au théâtre, c'est en quelque sorte, pour un Anglais, être convié à une soirée particulière dans une maison bien tenue. Il s'y prépare avec le même soin et s'y présente avec la même correction. Conception essentiellement aristocratique, non point particulière à telle ou telle classe de spectateurs, mais commune à l'ensemble du public, et qui explique toute l'organisation matérielle des théâtres de Londres.

L'attente sous la pluie, le vent ou la neige, l'attente exaspérante entre des balustrades de bois, dans les remous de gens qui poussent en sens contraire, y est tenue pour une médiocre préface à un plaisir; elle n'est guère pratiquée qu'à la porte des music-halls, et encore aux guichets des petites places. Le spectateur a loué son fauteuil au bureau, dans la journée ou la veille; il l'a payé sans augmentation de prix, et on lui a remis son coupon avec la coquette élégance que j'ai déjà dite. A huit heures un quart, il descend de l'om-

nibus ou du cab pour entrer au théâtre, et il y est incontinent chez lui.

Il y est chez lui, parce que, dès le seuil, tout y est disposé pour lui donner l'illusion qu'il pénètre dans son propre hôtel ou dans une maison amie. On ne le plante pas, entre les deux bras écartés d'une cordelière pourpre, à travers un vestibule de pierre qui a des prétentions à l'architecture, et qui est balayé par tous les courants d'air.

Ici, le vestibule est sagement aéré, des tapis de laine moelleux s'y étendent sous les pieds, des fleurs en relèvent l'élégante sobriété, une lumière douce et tamisée s'y répand en ondes discrètes. Sans doute, nous n'y sommes pas à l'Opéra; mais les théâtres de Londres, qui ne sont que des maisons d'agrément, ne visent point au monumental. Au Daly, au Majesty, construits, l'un en 1897, l'autre en 1896, le vestibule est tout en boiseries de chêne épaisses et largement ouvragées; le plafond, au Majesty, est à caissons; au Daly, il est ouvert en ovale, et, de l'étage supérieur, où est installé le foyer, on plonge ainsi dans le vestibule par-dessus une balustrade dorée. Au Lyceum, dès l'entrée, on trouve en face de soi un haut et large escalier, qui monte droit et aboutit à un vaste palier, au-dessus et autour duquel court la rampe d'un balcon, qui, du couloir supérieur, fait une sorte de loggia circulaire. La décoration en est charmante, d'une

polychromie où dominent le bistre et le rouge, éclairée par des lampes écarlates qui lui donnent une coloration de sanctuaire. A l'Empire, c'est encore du chêne, des tapis et des fleurs. Au Haymarket, au Criterion, c'est de la pierre, mais toujours des tapis et des plantes. Au Wyndham, des panneaux de soie vieux rose sont circonscrits par des cadres sculptés. A l'Imperial, le plus récent des théâtres de Londres, les murs nus sont simplement relevés d'un ton d'ocre chaud. L'entrée de Covent Garden semble le vestibule d'un somptueux hôtel.

Nulle part, l'encombrant comptoir du contrôle; nulle part, ces trois messieurs en habit noir, rogues et solennels, qui sont les Charons grognants de nos Champs-Elysées dramatiques. Mais, partout, des géants étranges et graves, vêtus de tuniques à brandebourgs, dorés, chamarrés, flambants et silencieux, inclinent devant vous avec déférence leurs uniformes excessifs d'amiraux péruviens, et vérifient avec une promptitude exercée le ticket que vous leur tendez.

Alors vous vous engagez le plus souvent dans une série d'escaliers étroits et compliqués, qui sont le défaut de la plupart des théâtres de Londres. Si l'on peut dire que l'architecte du nouvel Opéra-Comique de Paris a tout sacrifié aux escaliers, ce n'est pas un grief que l'on puisse adresser aux architectes anglais. Leur mérite est d'avoir su générale-

ment donner à chaque étage ses dégagements particuliers ; chaque catégorie de places a ainsi son escalier spécial, et c'est à merveille ; mais ces escaliers sont trop étroits, coupés de paliers exigus, repliés sur eux-mêmes dans des espaces trop mesurés.

A la décharge des architectes, il est équitable de signaler la double difficulté à laquelle ils se heurtaient. D'abord, la nécessité de loger les services accessoires, dont nous parlerons bientôt, les obligeait à resserrer leurs plans ; puis la structure même des théâtres anglais leur suscitait de sérieux embarras. Beaucoup d'entre eux, en effet, par suite de différences de niveaux, sont construits en sous-sol. Ceux dont l'orchestre est au niveau de la rue, comme le Haymarket, sont rares. Le Lyceum, où l'on gravit un étage, l'Imperial, où l'on monte quelques marches pour atteindre l'orchestre, sont des exceptions. Dans les autres, il faut descendre un ou deux étages pour toucher le plancher du rez-de-chaussée. Même l'un deux, le Criterion, est tout entier enfoui dans le sol, au point que sa troisième galerie affleure le niveau de Piccadilly.

Mais les murs de ces escaliers, mais les couloirs qui entourent les différents balcons, au lieu d'être lavés au badigeon, comme ceux de nos théâtres, sont peints de couleurs chaudes, tapissés d'étoffes ou de cuir repoussé, éclairés par des appareils

électriques, qui sont le plus souvent des appliques de bougies, dont la lumière se tamise à travers des abat-jour de soie, et toutes ces coquetteries leur donnent un aspect d'élégante intimité et de luxe familier que l'on chercherait en vain dans les couloirs mornes, désolés, maussades de nos théâtres. La petite et jolie salle de l'Athénée est, à Paris, celle qui, au point de vue décoratif, se rapprocherait le plus du type anglais.

Entrons dans la salle.

Ici le contraste est plus frappant encore, car le principe de construction diffère. A Paris, ce principe est le plus grand luxe. A Londres, la plus grande commodité.

Le dos à la scène, regardons une salle anglaise.

Ce qui surprend immédiatement, c'est l'absence de loges et de baignoires. A droite et à gauche, vous voyez bien quelques avant-scènes, mais en petit nombre : quatre par étage et par côté au Savoy, une seule au Haymarket, trois au Daly, deux au Lyceum et au Wyndham, une au Majesty, deux pour tout le théâtre de l'Imperial. En face de nous, un orchestre très profond, dont le plancher suit une inclinaison très forte : j'en pourrais donner ici la cote pour quelques théâtres ; elle est de beaucoup plus élevée que dans les salles parisiennes (j'en excepte les anciens Menus-Plaisirs,

aujourd'hui « Théâtre Antoine »). De la sorte, la vue de la scène est dégagée, et le regard franchit sans obstacle les têtes des spectateurs interposés.

Les fauteuils sont larges et moelleux; presque partout, ils se replient sur eux-mêmes, et les rangs en sont assez espacés pour permettre à chacun de regagner sa place sans risque pour les genoux ou les pieds de ses voisines. Le strapontin est inconnu : suppression d'une cause d'encombrement et de bruit. Londres, enfin, est privé des joies incessamment renouvelées par le déclenchement sonore des portes qui se ferment et qui s'ouvrent, et le spectateur français y goûte avec surprise l'absence des mélodies africaines que ses théâtres ne lui épargnent pas. Les loges n'existant pas, c'est autant d'instruments de musique de moins. Quant aux portes qui donnent accès dans la salle, qu'elles soient pleines, comme au Lyceum et à Drury Lane, ou de palissandre, comme à l'Imperial, ou d'acajou massif encadrant une épaisse glace sans tain, comme au Daly et au Savoy, ou à petits carreaux masqués d'un rideau de soie rouge, comme au Majesty, elles se ferment lentement, d'un mouvement automatique et obstinément silencieux. J'ai connu à l'Odéon une porte d'orchestre (côté cour) que toute une année d'efforts et de soins vigilants n'ont pu réduire au silence.

Au-dessus de l'orchestre, se dessine le balcon du

premier étage. En général, sa courbe est moins accentuée à Londres qu'à Paris, c'est-à-dire que l'arc de cercle qu'il forme est plus tendu et que, par conséquent, il se rapproche davantage de la scène, couvrant ainsi un plus grand espace de l'orchestre. Ce n'est un inconvénient qu'en apparence, car la partie du rez-de-chaussée ainsi couverte est affectée à des places populaires, qui correspondent aux stalles conservées dans quelques-uns de nos théâtres. Cette disposition a, par contre, le grand avantage d'augmenter le nombre des fauteuils de balcon, qui sont des places de luxe, à l'égal des fauteuils d'orchestre, et en même temps de supprimer presque complètement les places de côté.

Celles-ci sont exécrables, chacun le sait par expérience. Il n'est pas de théâtre à Paris où un spectateur, assis dans une certaine partie du balcon, soit à droite, soit à gauche, ne s'y trouve contraint à des manœuvres plastiques imprévues. Dans la plupart des théâtres de Londres, ces places sacrifiées n'existent pas. Le balcon décrivant un arc de cercle très ouvert, et non une demi-circonférence, tous les fauteuils sont disposés selon un angle qui, même pour les plus éloignés du centre, ne s'écarte pas sensiblement de la ligne perpendiculaire à la scène. De plus, les rangs nombreux sur lesquels ils s'espacent, au lieu d'être simplement

surélevés d'un degré insuffisant, sont étagés en amphithéâtre, de telle sorte que le spectateur assis à l'une des extrémités du rang le plus éloigné aperçoit la scène aussi complètement que celui qui est assis au centre du premier.

Les galeries supérieures répètent cet heureux plan, et j'ai vérifié, en l'expérimentant moi-même, que le public populaire des petites places à un shilling peut voir les mouvements de la scène, sinon dans toute leur précision, en raison de la distance, du moins dans toute leur étendue.

Je ne sais si ces indications donnent une image assez nette des plus modernes salles anglaises. De l'endroit que nous avons choisi, au centre du proscénium, face au public, la salle se présente sous un aspect en somme lourd, encombré, et comme écrasé. Ce n'est plus, selon le modèle classique, un vaisseau harmonieux, une poupe évasée, de forme légère et de proportions élégantes, quelque peu inclinée, comme si l'avant, qui paraît se perdre derrière le rideau de scène, piquait dans la lame. Ici, la profondeur apparente n'est pas en rapport avec la largeur. Ces balcons surchargés, en surplombant l'orchestre, détruisent les proportions générales et brisent l'harmonie de l'ensemble. Ces rangs de fauteuils en amphithéâtre, qui montent jusqu'au faîte, semblent un peu des gradins de cirque. Ils donnent la sensation de quelque chose

qui tombe, d'une énorme coulée de matière humaine qui, incessamment, se précipiterait du ciel par le cintre jusqu'à l'orchestre, où elle trouve enfin la stabilité et le repos.

Ce n'est pas tout. Dans nos théâtres, les loges, qui, à chaque étage, s'alignent en demi-lunes, font à elles seules un fond de décor. Elles circonscrivent la vue, elles achèvent le dessin du vaisseau, elles le précisent par une ligne élégante, elles donnent à la salle tout entière, aux heures de représentation, son aspect de gaieté et de fête ; et vraiment ne sont-elles pas toute la joie et toute la parure du théâtre? Ne semble-t-il pas qu'en elles se concentre toute l'âme du public, si l'orchestre en est le cœur?

Les loges et les baignoires supprimées, c'est la ligne d'horizon elle-même qui manque ; la vue n'est plus circonscrite ; l'œil, que rien n'arrête plus, plonge et se perd dans les profondeurs, hésite à travers les travées, se disperse entre les gradins, se heurte à des murs froids et nus. La salle de théâtre devient quelque chose comme une halle sans contours, un bâtiment sans proportions et sans harmonie, qui reste comme inachevé et semble se prolonger on ne sait où, et le pourrait en effet.

Mais, en revanche, quel bénéfice de confortable! Songez à nos salles parisiennes. Faites-vous une

représentation de ce qu'elles devraient être, de ce qu'elles devraient donner à un public qui a payé le droit de voir et d'entendre, et voyez ce qu'elles sont.

Devant vous, un rideau impénétrable de têtes et de chapeaux, entre lesquels, au risque du torticolis ou de la migraine, vous apercevez difficilement, à intervalles éloignés, dans une vision fugitive, quelque morceau de la scène. Dans les loges, c'est pis encore ; le premier rang seul en est praticable ; le second est impossible ; on n'y voit pas, on y entend mal ; ceux qui prétendent y recevoir quelques bribes du spectacle sont contraints de rester debout, dans un espace restreint, surchauffé, privé d'air, où le moindre mouvement déplace une chaise avec un fracas de tonnerre. Dans beaucoup de loges de côté, la scène n'est visible que pour une seule personne, et au prix d'une gymmastique hardie.

Sur ce point, l'obstination de nos architectes tient de la gageure ou du prodige. Allez au *nouvel* Opéra-Comique, allez à la *nouvelle* Comédie-Française : les six dixièmes des places de côté y sont inabordables ; la Comédie-Française a des loges pour quatre personnes, dont l'une, à la lettre, ne peut rien voir, et deux autres voient mal ; elle vend des baignoires de six et sept places, où trois personnes peuvent seules voir la scène ; dans

d'autres, on n'en aperçoit que ce qui, par occasion, vient se refléter dans un étroit miroir.

A Londres, toutes les places sont bonnes; je dis « toutes les places », et j'en parle par expérience. Point de fauteuils de côté; point de loges ni de baignoires; plus de chapeaux ni de têtes placés en obstacles, comme la rançon trop chère d'un plaisir qui l'est déjà beaucoup. De toutes les places, les spectateurs voient et entendent; de partout, ils distinguent les évolutions des personnages et les détails de la mise en scène; de partout, ils perçoivent, directement et distinctement, la voix de l'acteur, et non point ces sons assourdis et ces résonances caverneuses, dont les ondes disjointes et attardées s'entrechoquent au fond de nos loges.

Voilà des avantages assez réels. Ne pense-t-on pas qu'ils compensent en agrément pratique ce qu'ils nous font perdre en élégance?

XI

SUPPRESSION DES LOGES. — COURBE DES BALCONS
INCLINAISON DES PLANCHERS. — LA QUESTION DES CHAPEAUX

Cependant, une telle disposition architecturale peut-elle, doit-elle être adoptée intégralement chez nous? Je ne le crois pas.

Outre que le Français subordonnera volontiers à l'apparence et au luxe extérieur sa commodité personnelle, à laquelle l'Anglais sacrifiera tout, une autre raison me paraît décisive. Le public parisien renoncerait malaisément à la loge.

Il y tient par vanité, par ostentation, et aussi par un obscur et faux sentiment de propriété. Il y voit mal, mais il a l'illusion d'y être chez lui. Il y est vu du moins dans les entr'actes; souvent, le théâtre n'est pour lui qu'un lieu d'exhibition, pareil au Derby de Chantilly et au vernissage; les jours d'abonnement de l'Opéra sont de merveilleuses occasions d'interminables papotages. Les places de loge sont des places de luxe, les seules places de luxe de nos théâtres. Leur suppression entraînerait l'augmentation du prix des places d'orchestre et

de balcon, déjà fort élevé. A Londres, il est généralement, dans les grands théâtres, de dix shillings six pence, soit treize francs dix centimes. A Paris, les mêmes places sont cotées huit et dix francs, parfois douze [1]. En surélever le prix aurait pour conséquence immédiate de pousser vers la première galerie une grande partie de leur public accoutumé, qui, vraisemblablement, ne s'y résignerait pas, et préférerait s'abstenir.

Les habitudes anglaises, en faisant du théâtre un rendez-vous d'élégance, ont du même coup prévenu les répugnances qu'une pareille transformation rencontrerait chez nous.

A quelque classe qu'il appartienne, l'Anglais fait toilette pour aller à la comédie. La vue d'une salle de spectacle, même dans un théâtre de second ordre et pour une représentation quelconque, est une pleine vision d'élégance. Aux galeries supérieures, vous verrez encore des habits et des toilettes. Aux moindres soirées du Haymarket ou du Majesty, la femme découvre ses épaules, comme aux « premières » les plus mémorables de notre Opéra. Le pu-

1 C'est-à-dire que, en réalité, des places qui, à Londres, correspondent à nos places de loges, coûtent sensiblement le même prix que nos simples fauteuils d'orchestre et de balcon ; car la différence entre treize francs dix centimes et dix francs n'est qu'apparente : le shilling, qui vaut un franc vingt-cinq de notre monnaie, a la même valeur représentative que notre franc, et dix shillings équivalent à dix francs.

blic assis à l'orchestre et au balcon est exclusivement un public élégant, paré comme pour une fête. Par contre-coup, les fauteuils de première galerie sont plus considérés qu'ils ne sont chez nous, et nous avons vu, d'ailleurs, que les places y sont infiniment meilleures que dans nos théâtres.

Les coutumes que nous apportons au spectacle sont différentes, et, le public français étant ainsi fait que la satisfaction de sa vanité prévaut sur son bien-être, il serait imprudent pour qui s'y risquerait d'abolir les loges et les baignoires. Mais ceci n'est qu'une question secondaire. Est-ce à dire, pour le reste, qu'il n'y ait point de progrès à tenter? Non pas, et nous soumettons aux architectes et aux directeurs qui, d'aventure, condescendraient à comprendre que le public doit voir la scène de toutes les places d'un théâtre, les trois ou quatre idées essentielles que voici :

1° Diminuer le nombre des loges, tout en conservant la ligne générale qui circonscrit si harmonieusement nos salles de théâtre. Disposer en même temps ces loges avec un plus grand sens du confortable, par exemple par l'adjonction de salons de repos et par une inclinaison notable de leur plancher, de telle sorte que les spectateurs du premier rang ne gênent pas la vue de ceux du second ;

2° Surtout modifier profondément le plan géné-

ral de la salle par l'avancement des balcons et des galeries, et trouver un mode de construction qui redresse les places de côté, en rapprochant le plus possible leur axe de la ligne perpendiculaire à la scène. Du même coup, on accroît le nombre des places en augmentant la profondeur, car il est à retenir que les salles anglaises, à superficie égale, contiennent plus de spectateurs que les nôtres : Her Majesty's Theatre, par exemple, peut recevoir deux mille personnes ; Covent Garden, trois mille cinq cents ; Drury Lane, près de quatre mille. Or l'Odéon, qui est immense, en contient à peine plus de dix-huit cents, la Gaîté deux mille, l'Opéra deux mille cinq cents ;

3° Donner aux planchers de l'orchestre, du balcon, des galeries, une pente suffisante pour que les divers rangs des spectateurs se dominent l'un l'autre. Élargir l'espace d'écartement des rangs de fauteuils, de manière à y faciliter le passage du public ;

4° Ajoutons enfin cette recommandation administrative : obliger les dames à enlever leurs chapeaux à l'orchestre... Grave affaire, je le sais bien, mais qui n'est grave que pour les chroniqueurs, qui compliquent tout à plaisir. Le jour où les directeurs de nos théâtres le voudront sérieusement, la question sera résolue le plus aisément du monde. Qu'ils prennent une décision d'ensemble,

et qui les lie tous, qu'ils fassent en même temps établir dans leurs couloirs des tablettes destinées à recevoir les pièces montées ou les jardins fleuris de mesdames les spectatrices, le chapitre des chapeaux sera clos. Ils auront avec eux plus de gens qu'ils ne croient : tous les hommes d'abord, et le plus grand nombre des femmes élégantes. Ils auront du même coup satisfait à une règle élémentaire de probité commerciale, laquelle exige d'un impresario qu'il écarte les obstacles à mon plaisir, quand je lui ai payé très cher ce plaisir qu'il vend.

Mais, à cet égard, l'esprit de routine est invraisemblablement tenace. Au mois d'octobre 1898, la préfecture de police, revisant les ordonnances qui régissent les théâtres, insérait dans son nouveau règlement un article qui confère aux directeurs la faculté d'interdire le port des chapeaux à certaines places. C'était, j'imagine, une manière discrète et louable de les y engager, car, en vérité, les directeurs sont maîtres chez eux, et la préfecture de police n'a rien à voir dans des arrangements de cette sorte,

Que pense-t-on qu'ils ont fait? Qu'ils ont saisi avec joie ce prétexte offert par l'autorité pour stipuler en commun une interdiction devant laquelle frémissait leur timidité personnelle?... Vous les connaissez mal. Interrogés par un journal, ils ont

successivement répondu par des lazzi et des calembredaines infiniment spirituelles et gracieuses, et ont conclu... qu'il n'y avait rien à faire. L'un a dit : « Je n'emploierai jamais les gendarmes contre les dames. » Un autre propose un concours de modistes pour la création d'un « chapeau fauteuil d'orchestre ». Un troisième invoque les habitudes de « gens du monde » des directeurs. Celui-ci demande, en se tordant de rire, « beaucoup de chapeaux, énormément de chapeaux ». Celui-là confesse ingénument la terreur de la concurrence qui est au fond de chacun d'eux : « Que mes confrères commencent ! » Etc... etc... Pas un n'a pensé aux intérêts du public qui les paye. Pas un ne s'est avisé que déjà la question est résolue à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, à la Comédie-Française et chez Mme Sarah Bernhardt, que le public s'est soumis avec la meilleure grâce, et que l'on pouvait s'enhardir à les imiter sans excessive témérité... Allez, après cela, leur demander de bouleverser leurs salles et de réformer leurs mises en scène !

XII

SERVICES ACCESSOIRES. — VESTIAIRE. — AÉRATION. — BARS ET FOYERS. — CONTRE LE FEU. — L'ORCHESTRE LE LUSTRE

Voilà pour la salle de théâtre elle-même. Restent les accessoires. Car les architectes anglais ne se préoccupent pas seulement d'assurer au spectateur la jouissance du spectacle. Ils s'inquiètent aussi de l'emploi des entr'actes et de la garde des vêtements.

A Paris, la question a été vite résolue : on l'a supprimée. Des patères contre un mur, des planches superposées dans un réduit obscur : voilà le vestiaire.

Les collets de soie, les fourrures, les pardessus sont roulés, empaquetés, suspendus à des ficelles, entassés sur des chaises, fripés, déchirés : n'importe. Ils encombrent les passages, obstruent les couloirs, sont chaque soir l'enjeu de batailles rangées dans un champ clos large de deux mètres, où les appels retentissent, où les coudes et les épaules se précipitent dans des assauts furieux...

Qu'est-ce que cela ? Le public, seigneur débonnaire, accepte tout, se résigne à tout.

A Londres, un théâtre qui se permettrait de recevoir son monde avec un pareil sans-gêne ne tiendrait pas quinze jours.

L'exigence du public y a créé l'organe. Les théâtres anglais ont des vestiaires — au moins un, souvent deux par étage. Ce sont des pièces profondes, pourvues d'une large ouverture, afin d'éviter l'encombrement, et le service y est fait rapidement par des ouvreuses empressées. Bien mieux, souvent aussi — pour ne pas dire toujours — les dames ont un vestiaire spécial, un salon meublé de psychés, avec des murs recouverts de glaces ; elles y déposent leurs vêtements, vérifient leur coiffure et y trouvent, à tout moment de la soirée, l'intimité qu'elles n'ont nulle part dans nos théâtres. Enfin le dépôt des vêtements est partout si bien assuré que nul de nos compatriotes n'est jamais sorti d'un théâtre anglais sans s'étonner de l'aisance avec laquelle il s'évacue. La sagesse et le calme du public, qui ne se hâte ni ne se précipite, y sont assurément pour beaucoup ; mais l'intelligente organisation des vestiaires et la disposition des escaliers y contribuent aussi dans une grande part.

A Paris, les entr'actes sont plus longs que partout ailleurs, et Paris, cependant, est la ville du

monde où l'on se soucie le moins du sort du spectateur pendant les attentes qu'on lui impose. Le foyer? N'en parlons pas. Les couloirs? Tristes, étroits, encombrés. Le vestibule? C'est la rose des vents. Le café? Souvent il faut sortir du théâtre pour le trouver ; il est empesté, empuanti par les relents de bière et de fumée.

Nos voisins, eux, peuvent, à leur gré, soit demeurer dans la salle sans y gagner la migraine, soit aller au bar sans risquer la bronchite.

Les salles de spectacle sont constamment et judicieusement aérées, au moyen d'appareils de ventilation qui y projettent l'air frais du dehors, en expulsant l'air vicié — comme celui de l'Empire. L'air n'y est donc pas seulement renouvelé chaque jour, au moment de l'ouverture des portes; il se renouvelle sans cesse pendant la durée même de la représentation. Et l'on ne voit point dans une salle de Londres, sitôt le rideau baissé pour un entr'acte, cette cohue de spectateurs s'empressant vers les portes, dans un besoin fiévreux de sortir, d'échapper à l'oppression d'une atmosphère sans oxygène, où se lutinent les microbes dans une température de bain turc.

Tout en demeurant à leurs places, ils peuvent encore se rafraîchir et se restaurer: d'accortes ouvreuses, pareilles à des femmes de chambre, avec leurs tabliers à bavettes et leurs bonnets de

dentelle (ce qui complète l'illusion du « théâtre privé ») circulent sans cesse entre les fauteuils, portant sur des plateaux du thé, des glaces, des sirops, des gâteaux ; ce service se fait avec discrétion et promptitude, sans gêner ni les mouvements des spectateurs, ni la conduite du spectacle.

Si l'on préfère aller au bar, on n'a que l'embarras du choix. Il y en a un par étage. Ils sont bien agencés, bien tenus, et bien pourvus. Dans les théâtres de Paris, le service du buffet est en général confié, moyennant une redevance, à un limonadier dont toute l'habileté commerciale est de vendre très cher des consommations peu variées et très mauvaises. Il faut se rappeler, entre beaucoup d'autres, l'installation de haut luxe du buffet de l'ancienne Comédie-Française, tout au plus digne du théâtre municipal d'une sous-préfecture arriérée. Le nouveau buffet est moins précaire ; mais six personnes ensemble y sont mal à l'aise.

Le foyer?... Ce n'est plus cette galerie morose, où de rares canapés s'appuient tristement au bas de murs nus, et dont le parquet ciré, la décoration terne font penser à une antichambre de ministère ou à la salle de mariage d'une mairie de province. C'est un « salon », qui, sans doute, n'a pas toujours l'élégance de celui de Her Majes-

ty's Theatre ou de l'Imperial, mais qui, partout, a quelque chose de discret et d'intime, comme serait un appartement privé. Il est de bon ton de n'y pas rester couvert. Cependant, la cigarette n'en est point proscrite, non plus que du vestibule et des bars.

Paris allègue en vain, pour l'interdire, les dangers d'incendie. Outre que l'expérience de Londres est acquise, ne voyons-nous pas que nos cafés-concerts, où l'on fume partout, ne sont pas plus menacés que nos théâtres? D'ailleurs, les précautions contre le feu ne sont pas moins strictes chez les Anglais que chez nous. De fréquentes inspections de police assurent l'exécution des mesures imposées aux directeurs. Elles ont même cet équitable avantage de ne rien coûter à ceux-ci, les théâtres n'étant pas tenus, comme chez nous, de réserver des places à Messieurs les Inspecteurs, qui payent leur entrée au guichet, lorsqu'ils se présentent dans un lieu public. On n'exige pas que les décors soient ignifugés, opération vexatoire, toujours inutile, et dangereuse pour leur conservation; mais on surveille de très près l'installation des fils électriques, et l'on impose des portes de dégagement en nombre suffisant.

L'organisation des secours éventuels est plus pratique et plus rationnelle que chez nous. On ne contraint pas les directeurs à payer un poste de

pompiers, quotidiennement renouvelés, qui, la statistique le dit, ne sont appelés à exercer que tous les quatre-vingts ans environ, et qui, le jour néfaste venu, se trouvent infailliblement gauches, hésitants, désemparés, dans une maison où ils pénètrent pour la première fois. Les premiers secours, qui sont les plus efficaces, sont confiés aux machinistes eux-mêmes, certainement mieux préparés que qui que ce soit, dans un théâtre où ils se meuvent du matin au soir, dont ils connaissent tous les dangers et toutes les ressources, dont tous les détours leur sont familiers, à parer aux premiers périls et à organiser les premières défenses. Ils sont constitués, en quelque sorte, militairement; en cas d'alerte, chacun a son poste déterminé, sa fonction prévue; à Covent Garden, par exemple, le conservateur du matériel, dès la première menace, se transformerait en capitaine et prendrait le commandement de ses hommes en attendant l'arrivée des pompiers.

Pourquoi la Préfecture de police ne s'inspirerait-elle pas d'une méthode si simple? Malheureusement, à la Préfecture de police, comme dans toutes les administrations, on se préoccupe moins de faire sérieusement et utilement son devoir que de donner des satisfactions de parade à l'opinion publique. Elle est présentement entre les mains d'un fonctionnaire tâtillon et tracassier, dont toute

l'ambition est d'être populaire parmi ses bandes de sergents de ville, dont l'orgueil est, aux jours bénis des manifestations, d'en déployer les dangereuses cohortes, comme un général de bataillons scolaires, et qui pense avoir rempli sa fonction en rédigeant, sur toutes choses, une circulaire hebdomadaire. Dans la surveillance des théâtres, il est flanqué d'un architecte hanté de la crainte d'un incendie qui lui ferait perdre sa place, et qui passe son temps à signer de terribles, vains et vides rapports, de telle sorte que, quel que soit le théâtre qui brûle demain, on trouvera du sinistre une prophétie datée de la quinzaine précédente, et que M. Bunel, en même temps qu'il aura crié du haut du Capitole, sans le sauver, aura mis sa responsabilité personnelle à l'abri. J'ai montré naguère qu'en échange de mesures draconiennes et inutiles, on ne savait pas encore prendre, dans les théâtres, les indispensables précautions contre le feu[1].

Le prédécesseur de M. Lépine, M. Charles Blanc, a cependant signé, il y a quatre ans, un arrêté plein de bonnes intentions, mais encore insuffisant, et qui, pour nous, rentre dans la catégorie des arrêtés de parade. Il spécifiait le concours que les machinistes doivent apporter aux pompiers de

1. *L'Insécurité au théâtre*, article paru dans le journal *le Français*, le 10 janvier 1901.

service dans les théâtres, et il indiquait le nombre de ceux d'entre eux qui seraient tenus de rester en permanence sur la scène, du commencement à la fin de la représentation.

C'est parfait; mais ne pense-t-on pas que placer les machinistes, qui connaissent leur théâtre, sous la direction des pompiers, qui l'ignorent, c'est mettre proprement la charrue devant les bœufs? Ne serait-il pas plus sage que les premiers secours fussent effectivement dirigés par des machinistes spécialement préparés à cet office, jusqu'à l'arrivée des pompes à vapeur?

La prévoyance anglaise serait, sur ce point, difficilement mise en défaut. En voici, je n'ose dire l'excès, du moins la manifestation la plus déplaisante qui soit : partout, dans les couloirs, dans les vestibules, dans les bars, dans les foyers, dans les escaliers, sur la scène, à côté de toutes les portes, on aperçoit, suspendus à des crochets, sans coffres ni grillages qui les dissimulent, de lourds tuyaux de cuir, des lances de cuivre, des seaux de bois constamment pleins d'eau. Tous ces appareils sont sans doute fort reluisants : les cuirs sont soigneusement graissés, les lances de cuivre, astiquées, brillent comme des cierges d'or. Sans doute aussi, ils témoignent d'une prudence attentive qui rassure. Cependant, ces tuyaux menaçants, ces lances de combat, cet attirail de

sinistre, redoutable comme une armée en bataille, sont de gênantes préparations au plaisir du spectacle. Après tout, les Anglais, philosophes ironiques, ont peut-être voulu, en évoquant ainsi, parmi les faux semblants des contes de théâtre, l'image du drame toujours possible, rappeler à l'homme l'éternelle infirmité de son destin. Alors tout est bien, et voilà un spectacle moralisateur, qui place la leçon à côté du plaisir!

Il nous reste à formuler brièvement quelques observations de détail, pour achever de décrire l'aspect général des salles anglaises.

Tous les théâtres de Londres ont un orchestre, et il n'est pas de pièce où l'on ne mêle la musique. Si d'aventure le texte en est trop manifestement réfractaire à quelque accompagnement musical, l'orchestre joue dans l'entr'acte, mais il joue : les flons-flons sont obligatoires. Du reste, il gêne peu, et la place qu'il occupe est discrète et ingénieusement aménagée ; souvent on ne s'aperçoit de sa présence qu'en entendant préluder les violons. Il est logé en contre-bas, et presque tout entier enfoui sous l'avant-scène : économie de place. Je signale même l'heureuse disposition de l'orchestre du Haymarket. Là, il est complètement installé sous le plancher de la scène, et rien au dehors ne manifeste sa présence. Le soubassement de la

scène, qui le sépare de la salle, est construit comme si l'orchestre n'existait pas; mais il est à claire-voie, pour laisser passer le son, et, afin de cacher plus complètement les musiciens aux yeux des spectateurs, M. Harrison l'a doublé intérieurement d'une mince cloison faite de lames de bois superposées obliquement, comme sont les lames d'une persienne.

Beaucoup de théâtres n'ont pas de lustre. Ou bien il est remplacé par un intense foyer de lampes électriques, munies d'un réflecteur qui projette dans la salle un unique faisceau lumineux; ou bien il est tout à fait supprimé, et la lumière nécessaire est obtenue par un accroissement des appareils isolés.

Enfin, voici un détail d'ordre plus intime. Les théâtres de Londres sont pourvus de water-closets, sur l'installation pratique desquels je n'insiste pas, mais dont je note l'extrême à propos et la bonne tenue exemplaire. Du reste, la bonne tenue et la propreté minutieuse des théâtres anglais sont de règle générale et absolue. Nos théâtres, il faut le dire, auraient à apprendre sur ce chapitre. J'en sais un, qui n'est pas des moindres, où, avant de s'asseoir, chaque spectateur pourrait écrire, du bout de son doigt, dans la poussière de son fauteuil, son nom, ou, s'il le préférait, des invectives au directeur. Tous n'en sont pas là; mais

ce n'est que constater un fait, de dire que la plupart sont d'une propreté douteuse. Rien de pareil à Londres. Outre qu'ils y sont chaque jour nettoyés, époussetés, brossés, on les protège par des toiles hermétiques. C'est aussi ce qui se fait à Paris, mais mal. Au Majesty, par exemple, on ne se contente pas de recouvrir les fauteuils, on jette aussi, sur tous les tapis des couloirs et des escaliers, des housses de toile que l'on replace chaque soir après la représentation.

Bornons ici ce rapide examen de la disposition commune à la plupart des théâtres anglais. N'est-ce pas assez déjà pour établir que leurs « managers » ont un sens du confort et de l'élégance qui manque aux nôtres? Tout est-il donc parfait à Londres?... Rien n'est parfait ici-bas; ce que nous appelons la perfection n'est que l'effort d'un jour, que le lendemain dépasse. Le dernier mot n'est jamais dit, et, au-dessus du but que la volonté de l'homme se propose, il y a toujours un degré, puis un degré encore, qu'il n'atteint jamais. D'autres théâtres s'édifieront, d'autres existent déjà, auprès desquels les théâtres de Londres ne seraient que des inventions d'avant-hier. Certes. Mais, en attendant qu'un de ceux-là s'érige à Paris, souhaitons seulement que quelques-uns des nôtres deviennent pareils à ceux-ci.

XIII

MESURES NORMALES. — MANŒUVRES. — LA LEÇON DES THÉATRES ANGLAIS. — CHANGEMENTS RAPIDES. — TRUCS ET ILLUSIONS. — MÉTHODE ET PERSONNEL. — LES ENTR'ACTES A PARIS.

Les proportions d'une scène normale sont, théoriquement, les suivantes :

1° Trois hauteurs égales : celles du cadre de scène, du cintre et des dessous ;

2° La profondeur de la scène, du trou du souffleur au mur du lointain, égale à la largeur du cadre, augmentée de la moitié ;

3° Enfin, la largeur des coulisses de côté, c'est-à-dire de la partie du plancher invisible du spectateur, à droite et à gauche, doit être aussi grande que possible. En principe, elle aura, de chaque côté, la moitié de la largeur du cadre, c'est-à-dire que la largeur totale d'une scène, de mur à mur, devra doubler l'ouverture du cadre. Mais peu d'architectes disposent de terrains assez vastes pour donner tant d'espace aux coulisses. A ce propos, il convient d'invoquer la considérable autorité de Charles Garnier, qui, dans son livre *le Théâtre*, écrit ceci :

« Ce n'est pas seulement au point de vue de la

circulation et des tas que la scène doit être large ; c'est encore et surtout peut-être au point de vue de la décoration. Dans une scène étroite, les châssis, ne pouvant naturellement avoir une grande largeur, laissent passer les regards entre deux plantations voisines, comme les regards passent entre les colonnes d'un portique, et les coulisses sont en vue. Pour éviter cet inconvénient considérable, on est forcé de rapprocher les châssis les uns des autres, d'en augmenter par suite le nombre, puis souvent même de les plier, afin qu'ils s'opposent aux découvertes. Cette multiplicité de plans successifs est fort incommode aux décorateurs. Ils brisent les lignes, ils encombrent l'espace, et surtout ils forcent les plantations à se faire sans liberté et sans variété, tenues qu'elles sont par la première condition de cacher les coulisses. Avec de grands espaces, au contraire, les châssis peuvent être très larges et les décorations peuvent sauter plusieurs plans, ce qui grandit les effets, facilite les compositions et simplifie les difficultés d'exécution. »

S'il faut préciser par un exemple, supposons un cadre de scène ayant dix mètres de hauteur et douze de largeur. Le plancher de scène devra mesurer dix-huit mètres au moins de profondeur, et chacune des coulisses du côté « cour » et du côté

« jardin[1] », au minimum six mètres. Le cintre aura dix mètres, les dessous dix mètres.

Enfin, pour terminer ces indispensables explications préliminaires, la manœuvre des décors peut se faire de trois manières : à bras d'hommes — ou à l'aide de contrepoids — ou par l'emploi d'une force mécanique (hydraulique, électrique ou air comprimé)[2].

Depuis deux siècles, depuis que les théâtres ont inauguré les grandes mises en scène, on n'emploie la force humaine que pour les petites manœuvres. Les grosses manœuvres (maniement des rideaux, des fermes, des frises, des plafonds) se font par le moyen du contrepoids. La force hydraulique ou électrique n'est encore, sauf pour de rares théâtres, que le moteur de l'avenir.

Ceci dit, dans quelle mesure les théâtres anglais peuvent-ils être cités en exemple ? La réponse

1. Ces vocables consacrés devant se retrouver souvent ici, expliquons-les : le côté « cour » indique la droite du spectateur, le côté « jardin » désigne sa gauche. — Au XVIIe siècle, on disait concurremment et plus volontiers : « côté du roi » et « côté de la reine » ; mais la Terreur y a mis bon ordre. Les expressions de « cour » et de « jardin » datent de la fin du XVIIe siècle. Elles étaient familières aux machinistes du Théâtre des Machines, construit en 1660 aux Tuileries, entre le pavillon de Marsan et le pavillon Philibert Delorme, et qui avait à sa droite une cour, à sa gauche un jardin.

2. On abusera le moins possible ici des termes et des explications techniques. Je renvoie les personnes curieuses de ces choses à l'ouvrage très complet d'un architecte, M. Georges Moynet : *Trucs et Décors*.

sera formelle : sur tous ces points, la plupart des théâtres anglais ne se distinguent pas des plus arriérés ; deux d'entre eux seulement ont tenté une réforme : le premier, il y a quatre ans ; le second, cette année même. Nous allons nous en convaincre, en examinant successivement chacun des points signalés.

1° *Les proportions rationnelles.* — Un seul s'en rapproche : c'est l'un des plus récents, celui de M. Tree, Her Majesty's Theatre. Encore la largeur des coulisses y est-elle restreinte, et la profondeur de la scène insuffisante pour la largeur du cadre. Je dois ajouter que les scènes de Covent Garden et de Drury Lane sont très vastes.

2° *La force mécanique.* — Covent Garden et Drury Lane sont dotés de planchers mobiles, qui se meuvent, ici par la force hydraulique et la force électrique combinées, là par l'électricité. La réfection de Covent Garden date de quelques mois, et l'installation de Drury Lane, précaire et défectueuse, a dû être complétée et réorganisée en même temps.

3° Quand nous disons que les théâtres anglais se servent de contrepoids, ceci n'est même tout à fait exact que depuis peu. J'ai visité de fond en comble, il y a quatre ans, le théâtre de

Covent Garden, sous la conduite de M. Baudu, régisseur général, que M. Grau s'y était attaché pendant les inoubliables représentations de la Tétralogie. M. Baudu est connu des hommes de théâtre. Il a été le collaborateur et l'ami, il reste le disciple du fameux Godin, célèbre dans le memento de la machinerie contemporaine ; il est de la lignée des Sacré et des Brabant, à qui les théâtres modernes doivent le miracle de mises en scène et de trucs devenus classiques, et à qui il n'a manqué, pour réaliser des merveilles, que l'outil essentiel, je veux dire le moteur[1]. J'ai donc visité Covent Garden ; la machinerie en était si rudimentaire que l'on eût cru assister aux premiers essais d'un théâtre barbare. Ainsi l'emploi des contrepoids, universellement adopté depuis un siècle, n'y était qu'exceptionnel, et la plupart des manœuvres les plus pénibles et les plus périlleuses s'y faisaient encore à bras d'hommes, au moyen de treuils logés dans des corridors de service trop étroits. Mais la scène de Covent Garden vient d'être bouleversée et réédifiée, et nous l'étudierons plus loin en détail.

Au point de vue essentiel de la machinerie et

1. M. Baudu est actuellement régisseur général au théâtre de Mme Sarah Bernhardt.

de la manœuvre des décors, il n'y a donc que peu de chose à apprendre à Londres. Mais, si le respect de la tradition triomphe ici, l'esprit pratique des Anglais se révèle du moins dans l'utilisation d'un matériel suranné.

Voici des constatations qui s'imposent.

Les changements de décors sont incomparablement plus rapides à Londres qu'à Paris. Les changements à vue y sont pratiqués avec une certaine complaisance, et exécutés avec une dextérité miraculeuse. Des théâtres comme Drury Lane jouent des féeries (que les Anglais appellent « pantomimes ») où sont accumulés les trucs, les changements, les transformations, les inventions les plus déconcertantes, les miracles les plus invraisemblables, des prodiges à dérouter la raison. On y voit des bateaux qui s'avancent, des rivages qui se déroulent, des scaphandres qui descendent du pont d'un navire et semblent s'enfoncer progressivement dans l'eau, à mesure que le navire s'élève au cintre, jusqu'à ce qu'ils aient touché le fond de la mer ; cette mer où ils marchent, pleine de poissons vivants, dont l'illusion est obtenue au moyen de projections à travers un aquarium de verre, et qui vont, viennent, évoluent, descendent, remontent, etc... ; un paquebot qui paraît s'éloigner du port où sont massés des figurants, les quais, les jetées qui disparaissent peu à peu dans la coulisse,

tandis que le bateau, toujours en scène, a l'air de gagner la haute mer; puis l'orage, la tempête, enfin le beau temps et le plein soleil, jusqu'à ce que le navire vienne atterrir, sous les yeux du spectateur, à la côte déserte d'un rivage d'Afrique. Je passe d'autres merveilles. Et M. Arthur Collins me montrait la maquette d'un truc nouveau, qu'il se proposait d'essayer l'hiver suivant : un drame en ballon, un personnage projeté par son compagnon hors de la nacelle, en plein ciel, et la chute vertigineuse de la victime, que l'on verrait tomber sur la terre ferme, tandis que le ballon se serait élevé dans les nuages. Je pourrais citer dix exemples pareils.

A l'époque où Drury Lane réalisait ces tours de force, il n'était encore pourvu que d'une machinerie mécanique embryonnaire.

Si les théâtres anglais ne disposent pas de moyens mécaniques plus perfectionnés que les nôtres, d'où vient donc qu'ils atteignent des effets que nos théâtres ne tentent même pas?

C'est d'abord, pour revenir sur une idée déjà exprimée, que les Anglais sont gens d'initiative et savent risquer l'argent. Nos directeurs, pour la plupart, sont gens de routine et ne songent qu'à lésiner sur la dépense. Il y en a d'autres raisons encore : la force mécanique manquant, on la remplace par la force humaine. Là où nous employons trente

machinistes, les Anglais en ont cinquante. Chacun a sa tâche déterminée, et son effort, multiplié par celui de tous les bras qui le secondent, aboutit à un résultat d'ensemble considérable. Le Lyceum, qui n'est pas cependant un théâtre de vaste mise en scène, occupe chaque jour près de cinq cents personnes, artistes, employés, machinistes, ouvreuses, contrôleurs, etc... Quatre cents personnes travaillent quotidiennement au Majesty, deux cent cinquante à l'Imperial. Ces chiffres auront toute leur signification, si nous disons qu'à l'Opéra — de tous nos théâtres celui qui a le plus nombreux personnel — on ne compte pas plus de quatre-vingts machinistes, et seulement deux cent soixante-dix employés non exécutants, c'est-à-dire n'appartenant ni à la troupe ni à l'orchestre.

Il est impossible de n'être pas frappé de ce fait, sur lequel on ne saurait trop réfléchir, que les plus longs spectacles anglais, — même les pièces de Shakespeare les plus copieuses, — commencés à huit heures un quart ou huit heures et demie, sont terminés à onze heures et demie au plus tard, que les entr'actes ne se prolongent jamais au-delà de dix minutes, que les changements de décors sont presque instantanés. Défaut de méthode, défaut de personnel, défaut de place aussi — voilà les seules causes de l'infériorité de nos théâtres sur ce point. Or, si l'on ne supplée pas

à la place qui manque, la méthode, du moins, s'acquiert avec un peu de réflexion, et le personnel est à qui voudra l'engager.

Mais nous savons que la rapidité des spectacles n'est pas le souci principal de nos directeurs. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si toutes leurs entreprises ne pèchent point par une erreur initiale, et si les doléances qu'ils nous font périodiquement entendre sont aussi justifiées qu'ils veulent bien le dire. Ils semblent s'efforcer quotidiennement à ce prodige d'étirer au-delà du vraisemblable les spectacles qu'ils nous offrent, et de faire rendre à un minimum de pièce un maximum de durée. Ce n'est même plus le triomphe de la sauce, car ici la sauce manque : la sauce, c'est l'attente, l'entr'acte, le vide, l'ennui. Ils allèguent en vain que les auteurs contemporains ont le souffle bref et qu'ils font court. Si une pièce vous paraît trop sommaire, ne la jouez pas, ou jouez-en deux à la fois. Mais on persuadera difficilement le public que le plaisir qu'il a payé à la porte consiste principalement à errer mélancoliquement toute une soirée dans des vestibules glacés, avec la faveur d'une heure un quart ou d'une heure et demie de comédie. A Londres, les entr'actes ne figurent pas au programme : ils y sont ce qu'ils doivent être, un repos indispensable aux comédiens, l'intermède nécessaire au travail des ma-

chinistes, la détente attendue par le public. Et on s'en excuse en les abrégeant.

Nous verrons, du reste, que la tâche des machinistes est simplifiée par la disposition des scènes anglaises.

XIV

ARRIÈRE-SCÈNE. — CASES A DÉCORS, DESSOUS. — ATELIERS. — L'ART DÉCORATIF. — ÉCLAIRAGE. — PROSCENIUM. — MANTEAU D'ARLEQUIN. — RIDEAU DE SCÈNE. — LE SOUFFLEUR.

Il est facile de distinguer, dans les méthodes et les habitudes anglaises, aussi bien que dans la construction de leurs scènes, un plan général. J'en énumérerai les particularités essentielles :

1° La plupart des théâtres de Londres, à l'imitation des théâtres allemands, possèdent une arrière-scène, sorte d'annexe située dans le prolongement de la scène, et plus étroite qu'elle. A Covent Garden, à Drury Lane, l'arrière-scène double presque la scène. Au Lyceum, au Daly, elle n'est plus petite que d'un tiers environ. Au Shaftesbury, elle est moindre. Le Majesty, le Haymarket, l'Imperial, faute d'espace, n'en ont point. Son utilité est double : d'une part, elle permet, le cas échéant, d'obtenir de grandes profondeurs et de donner à certaines mises en scène un développement considérable. Ressource précieuse, que n'ont point nos théâtres, et qui les gêne souvent :

il y a quelques années, à l'Ambigu, dans *les Deux Patries*, sobre et puissant drame de M. Léon Hennique, M. Grisier, pour figurer la longue rue d'un village pris d'assaut, avait dû ouvrir la porte de fer qui ferme la scène au lointain, et se servir de la petite cour de son théâtre pour augmenter de quatre ou cinq mètres la profondeur du décor ; et l'effet, on s'en souvient, en avait été très grand. D'autre part, en temps ordinaire, l'arrière-scène, fermée par le rideau de fond, sert de remise aux décors, aux accessoires, au matériel des pièces en cours, et décharge d'autant les resserres spéciales ;

2° Presque partout, le plateau de scène est complètement libre, débarrassé de tout matériel. Les cases où se rangent les décors sont vastes et situées en dehors des limites de la scène elle-même, sur ses côtés. Le Lyceum a deux grands magasins attenant à la scène, ouverts par une large baie, où peuvent se loger non seulement tous les décors des pièces en cours, mais aussi ceux des pièces du répertoire. Le magasin des accessoires et des meubles n'est pas moins important. Drury Lane possède, au lointain et à la cour, de profondes resserres de mobilier et de décors. Le Daly a installé son magasin d'accessoires dans les dessous ; les décors seuls sont au niveau du plancher. Au Majesty, M. Tree a fait établir, contre le mur

du fond, de forts supports de fer, où sont rangées, roulées, étiquetées, les toiles qui ne sont pas en service courant. De même au Haymarket. Presque nulle part, on ne trouve, comme à Paris, de ces « tas » surchargés, où les décors s'empilent en désordre, pour le plus grand dommage de leur conservation, et qui obligent chaque jour les machinistes à des rangements laborieux. Le travail de la représentation y gagne en bon ordre et en rapidité : les décors enlevés retournent à leurs cases, tandis que les décors suivants prennent sans retard leur place sur la scène.

L'espace manque à beaucoup de nos théâtres, pour ne pas dire à tous : lorsque l'Odéon jouait simultanément le *Capitaine Fracasse* et *Don Carlos*, il était impossible d'y loger à la fois le matériel des deux ouvrages ; il fallait, chaque jour, transporter au magasin les décors de celui qui n'était pas à l'affiche, et en ramener les autres : d'où frais nombreux, perte de temps, détérioration des toiles et des châssis.

D'autres observations peuvent encore être retenues :

3° Les Anglais utilisent très peu les dessous. Les dessous du Daly, de l'Imperial, du Wyndham, théâtres tout nouveaux, n'ont qu'un étage, de deux

mètres de hauteur environ, et leur fonction principale est d'abriter les meubles et les accessoires. En revanche, les machinistes bourrent le cintre de tout ce qu'il peut contenir. Chaque fois qu'une ferme, un châssis, un morceau de décor quelconque peut être accroché à un fil, on se hâte de l'équiper et on l'envoie au ciel ! Ils débarrassent ainsi le plateau de tout ce qui pourrait le surcharger ; mais ils encombrent le dessus outre mesure. Ce n'est pas une méthode à importer. Les services du cintre, pour fonctionner régulièrement, doivent conserver une certaine aisance, et l'aisance est illusoire dans le prodigieux amas de rideaux, de fermes, de frises, de châssis, dans l'entrelacement déconcertant des fils et des commandes qui se mêlent, dans l'entassement périlleux des treuils sur les corridors de service, et des contrepoids le long des cheminées. Si commode que soient les manœuvres du cintre, il serait sage de les soulager et de les combiner avec les manœuvres des dessous. J'ai été moi-même témoin à Londres des erreurs de manœuvre que peut produire l'encombrement du cintre.

4° Les Anglais construisent chez eux, peignent chez eux. Avantage considérable. Leurs peintres et leurs menuisiers travaillent sous leur surveillance, sous leur direction immédiate. On écono-

mise le temps de courses nombreuses dans des ateliers éloignés. On économise aussi les frais, au total très gros, d'incessants « chariottages » : transport des décors du menuisier au peintre, transport au théâtre, puis de nouveau chez le peintre, qui rectifie, puis encore au théâtre, et cela jusqu'à la réception définitive. Dans plusieurs théâtres, à Drury Lane, par exemple, et à Covent Garden, l'arrière-scène sert précisément d'atelier de construction. Le plus souvent, l'atelier de peinture est établi immédiatement au-dessus d'elle, à huit ou dix mètres du plancher, par conséquent en arrière du mur de scène. Les peintres anglais brossent leurs toiles debout, adossées au mur, contrairement à l'habitude de nos décorateurs, qui les couchent à plat sur le sol. Les châssis de construction une fois achevés en bas, et la toile clouée, la ferme est relevée verticalement, placée sur un monte-charge, et portée, à travers une fente étroite, jusqu'à l'atelier de peinture. Lorsque la toile est couverte, elle est replacée sur l'ascenseur et descendue en scène, où les machinistes la reçoivent et l'équipent.

5° Il faut répéter ici que l'art décoratif n'est que médiocre. Le décorateur s'entend à merveille à peindre des palais, à figurer de luxueux intérieurs, où il accumule les dorures ; mais, dès qu'il

aborde la nature, dès qu'il a à évoquer de lointains horizons ou des paysages de fraîcheur et de grâce, dès qu'il a à faire œuvre de poète, son imagination devient courte, sa peinture lourde, sa brosse sans délicatesse, sa patte vulgaire. Nous sommes loin ici de l'admirable école française moderne.

6° L'éclairage des scènes anglaises est incomparablement supérieur à l'éclairage des nôtres. Par là, autant que par la mise en scène et le souci du confort, les théâtres anglais se distinguent des théâtres parisiens, sans comparaison possible ; — pour mieux dire, l'éclairage n'y est qu'un des modes de la mise en scène. Un décor n'a sa valeur totale que s'il est convenablement éclairé ; et les acteurs eux-mêmes ne peuvent donner la pleine illusion de la vie, que si la lumière qui frappe leurs visages est assez adroitement distribuée pour faire oublier qu'elle est factice. La rampe est, à cet égard, un déplorable agent. Les théâtres de Londres n'y ont point renoncé ; mais, du moins, la lumière brutale et conventionnelle qu'elle projette est complétée et en partie corrigée par un système d'éclairage nombreux et diffusé. La plupart d'entre eux sont pourvus d'appareils perfectionnés, d'une puissance et d'une souplesse remarquables, qui épandent la lumière sur la scène en ondes larges et fondues.

Je ne sais qu'un théâtre à Paris qui ait tenté quelque effort analogue : c'est celui de Mme Sarah Bernhardt. Mais personne n'ignore que notre Opéra était naguère encombré d'appareils à ce point démodés et imparfaits, que la réforme totale en était depuis longtemps résolue en principe. Cette réforme est aujourd'hui accomplie, et, depuis le mois d'octobre 1899, l'Opéra est doté, grâce aux soins de M. Gailhard et de son chef électricien, M. de Ciris, d'un jeu d'orgue et d'un système d'éclairage qui sont un modèle de perfection, l'un des plus complets et des plus ingénieux qui soient au monde. Ce jeu d'orgue a été construit par la maison Mornat et Langlois.

7° J'arrive enfin à quelques particularités notables, mais qui tiennent plus à l'arrangement général qu'à l'organisation même des scènes anglaises. Beaucoup d'entre elles ont un proscenium droit. Le proscenium est cette partie de la scène qui va de la rampe à la ligne du rideau, et qui est donc constamment apparente aux yeux du spectateur. Chez nous, le proscenium est invariablement arrondi et affecte la forme d'un segment de cercle. Pourquoi? On ne voit pas que l'harmonie d'ensemble y gagne, mais l'on comprend, en revanche, que la mise en scène y perde. En effet, le proscenium est la partie neutre et morte

de la scène : en bonne école de mise en scène, l'acteur n'y doit point paraître ; s'il s'y montre, s'il dépasse la ligne du rideau, il quitte le décor, échappe au milieu qui le justifie et où il doit se mouvoir. Mais, s'il demeure, comme il convient, en deçà du cadre, il risque alors de se sentir isolé, en communication lointaine avec le public, et il est, par cela même, enclin à forcer ses effets, au détriment de la vérité de son jeu. L'Odéon est, de tous les théâtres, celui où il est le plus aisé de vérifier ce fait. Là, ce n'est plus un proscenium, c'est une lande ! Les meubles du premier plan sont placés à $2^{m},50$ du trou du souffleur ; toute la mise en scène en est troublée, démontée, bouleversée... Mais l'Odéon est un théâtre fait pour la musique, et l'on n'y joue la comédie que par erreur.

En outre, les théâtres anglais suppriment le manteau d'Arlequin. Le manteau d'Arlequin est cette lourde draperie rouge, peinte sur bois, qui, de chaque côté, limite la décoration de scène et constitue en réalité le cadre du décor. Il a, de plus, cette utilité de permettre d'élargir ou de restreindre le cadre, selon qu'on le repousse dans la coulisse ou qu'on l'attire en scène. Il n'est, en somme, qu'un châssis, le premier de tous et le plus important. Mais pourquoi cette imitation de draperie ? Pourquoi afficher avec tant d'éclat son

office de cadre, alors que le cadre est tout naturellement formé par la large et somptueuse moulure dorée qui borde l'ouverture de la scène? Pourquoi ne pas incorporer à la décoration générale ce châssis éminemment utile? Pourquoi hésiter à y simuler un arbre, si le décor représente une forêt, une tenture de muraille, s'il figure un intérieur? Est-ce que la vérité de la mise en scène n'y gagnerait pas dans une certaine mesure? C'est ce que les Anglais ont compris. C'est aussi, du reste, ce qu'avait fait, l'un des premiers à Paris, M. Porel, dans *Paméla*, de M. Sardou, dans *Sylvie*, de M. Hermant. D'autres théâtres l'ont imité depuis, et même la Comédie-Française. Mais ce qui, chez nous, est une exception, les théâtres de Londres le pratiquent traditionnellement. Certains d'entre eux se contentent cependant d'une véritable draperie d'étoffe qui tombe de chaque côté en plis droits.

Enfin, les rideaux d'avant-scène qui se déroulent sont rares à Londres. Presque partout, la scène est fermée par un ample et luxueux rideau de velours, partagé en deux par le milieu, qui, tantôt tombe droit du cintre, tantôt se relève de chaque côté, comme au théâtre Sarah-Bernhardt et aux Folies-Bergère. Il n'y a pas à peser les mérites respectifs du rideau peint et du rideau d'étoffe. C'est surtout affaire de goût particulier.

Pour que celui-ci produise son plein effet,

il suffit qu'il soit de belle étoffe, et les belles étoffes ne sont pas rares; mais un rideau peint exige un artiste, et les artistes capables de brosser une surface aussi considérable, exposée en pleine lumière aux regards du public, sont moins faciles à trouver. Le vieux rideau de l'Odéon, admirable morceau de peinture, peut être donné comme un modèle du genre. Celui de la nouvelle Comédie-Française, signé de Rubé et Moisson, n'est pas moins beau.

La déplaisante boîte du souffleur est inconnue à Londres. Assurément, la mémoire des acteurs anglais n'est ni plus sûre ni plus solide que celle des nôtres, et l'aide du souffleur leur est précieuse. Mais cet honorable fonctionnaire n'a pas l'indiscrétion d'étaler sa bosse ronde en plein milieu de l'avant-scène ; il a le tact de se dissimuler dans la coulisse, soit à droite, soit à gauche, hors de la vue du public. Révolution hardie, n'est-ce pas? que Mme Sarah Bernhardt a, jusqu'à ce jour, seule osée à Paris.

XV

LE PLANCHER HORIZONTAL. — CONDITIONS DE LA PERSPECTIVE

Voici maintenant une innovation particulièrement intéressante, et sur laquelle la discussion ne sera jamais close.

Dans les plus modernes théâtres anglais, notamment au Majesty, le plancher de la scène est horizontal. Pas un seul, à Paris, ne présente cette disposition. Même celui du théâtre Sarah-Bernhardt, nouvellement restauré, a une légère inclinaison. On sait que nos scènes sont toujours inclinées, et que leur plancher se relève de trois à quatre centimètres environ par mètre, à mesure qu'il s'enfonce au lointain. Cela pour deux raisons principales : d'abord, afin de permettre aux spectateurs de l'orchestre de mieux distinguer les derniers plans ; puis, pour faire concorder la ligne du sol avec les lignes de la perspective générale.

Mais ceci exige certaines explications.

Il est, en effet, nécessaire, pour produire l'illusion

d'un espace plus grand que ne l'est en réalité celui de la scène, et pour obtenir des effets de profondeur, de donner aux choses, selon la place qu'elles occupent, des dimensions plus ou moins grandes, les dimensions réelles que leur attribuerait l'œil, si elles étaientvraiment placées à la distance où il semble les apercevoir.

De là l'adaptation et une sorte de codification des lois générales de la perspective à l'usage spécial du théâtre. Leur connaissance est le premier devoir du décorateur. La principale de ces lois est que des lignes parallèles semblent obliquer et se rejoindre dans leur fuite à l'infini, par un phénomène qui fait apparaître les rails d'un chemin de fer comme les deux côtés égaux d'un triangle isocèle, et un tunnel comme un tube conique. La constatation de ce phénomène optique a amené les décorateurs à abandonner la forme rectangulaire qui circonscrivait autrefois les plantations de théâtre, et à donner à leurs décors une forme trapézoïdale, de telle sorte que, si les quatre plans du plafond, du plancher et des châssis latéraux étaient prolongés au lointain, ils se confondraient réellement en un point de l'espace.

Qui ne comprend aussitôt qu'il en résulte, pour toute décoration, une infirmité originelle? Le décor étant un trompe-l'œil, et la perspective qu'il

figure n'étant qu'apparente, il est fait et ne peut être fait que pour un spectateur unique. Ce spectateur supposé, cet « œil » idéal, les décorateurs le placent au milieu de la salle, dans l'axe de l'avant-scène (c'est-à-dire du trou du souffleur), à une distance approximative d'une fois la largeur du cadre, et à une hauteur d'un tiers environ de la hauteur de ce cadre. C'est pour cet œil qu'ils travaillent, c'est lui qu'ils supposent constamment, c'est en prolongeant jusqu'à la rencontre des châssis et des différentes parties de la décoration les rayons visuels qui sont censés s'échapper de sa rétine, qu'ils déterminent la perspective générale du décor. Des objets réels auraient autant d'aspects particuliers que l'on imaginerait de points de vision, c'est-à-dire de spectateurs. Mais, comme ils sont figurés, l'aspect concerté et immuable que la peinture leur donne, par le jeu des ombres et des lumières, et la construction par des dimensions décroissantes, c'est celui qu'ils auraient d'un point de vision unique, sur la rétine de cet œil idéal que l'on situe à une place déterminée. Pour tous les spectateurs placés plus haut ou plus bas, en avant ou en arrière, à droite ou à gauche, le décor est donc faux, puisqu'il y a autant de points de fuite dans la nature, c'est-à-dire autant de perspectives, qu'il y a d'yeux pour la considérer.

Ce défaut capital est inévitable pour tout décor

de théâtre; et, d'ailleurs, outre que l'adresse des décorateurs s'emploie à y suppléer par l'ingéniosité des plantations et des peintures, l'accoutumance du public a peu à peu négligé, puis presque complètement oublié cette tare initiale. J'indique en passant que la substitution des constructions au décor, c'est-à-dire de l'objet vrai à son apparence, que les Anglais pratiquent avec tant de bonheur aux premiers plans, y remédie dans une certaine mesure, en offrant à l'œil, non plus des surfaces planes, mais des lignes et des angles réels.

Mais l'inclinaison du plancher des théâtres exige, en premier lieu, que la hauteur des décors soit strictement proportionnée à la place qu'ils y occupent : un châssis ou une feuille du troisième plan ne pourra, par conséquent, se guinder au premier plan, et *vice versa;* il ne pourra pas davantage être indifféremment affecté à la cour ou au jardin : d'où nécessité d'en augmenter le nombre.

D'autre part, les acteurs ne pourront, sans un grave disparate, remonter trop haut au lointain, où leur taille réelle ne s'harmonisera plus avec des décors, dont les besoins de la perspective auront fortement réduit les proportions.

Avec le plancher horizontal, le premier de ces inconvénients disparaît, et le second s'atténue; la hauteur de la scène étant partout la même, les

différentes parties d'une décoration s'adapteront à volonté à tous les plans, ce qui réduira le nombre des châssis et permettra des combinaisons plus variées.

Il donnera en même temps plus de solidité aux dessous. Dans tous les théâtres, les pièces verticales qui, du sol, supportent la scène, la forêt des poteaux et des potelets où s'encastrent les sablières, ont, par le fait de l'inclinaison du plancher qui les pousse en avant, une tendance à tomber vers le mur de cadre, en dépit des crochets d'écartement qui maintiennent l'intervalle des différents plans entre eux et les appellent incessamment vers le mur du lointain. L'inclinaison étant supprimée, l'aplomb est assuré, et cette lente poussée enrayée.

On peut, il est vrai, faire au plancher horizontal une objection sérieuse. Je ne veux pas dire qu'il dissimule les arrière-plans aux spectateurs de l'orchestre : il n'y a, pour y remédier, qu'à augmenter l'inclinaison du plancher de la salle. Un inconvénient plus grave touche aux lois mêmes de la perspective théâtrale. Le plancher étant horizontal, c'est une des lignes, celle du sol, qui cesse de contribuer à l'illusion générale, c'est un élément, et non le moindre, qui manque au décorateur pour établir sa perspective. Petite affaire dans un décor ramassé et restreint ; mais

comment y suppléera-t-on dans un décor de large horizon et de grande profondeur? Essayera-t-on d'abaisser le plan supérieur, c'est-à-dire les bandes d'air, et de les rapprocher progressivement du sol? Ce serait duperie, car alors la perspective, au lieu de fuir en hauteur, comme l'œil en reçoit l'impression devant la nature, s'abaisserait, et l'horizon semblerait s'enfoncer dans le sol. Mais les vastes perspectives sont l'exception dans un théâtre qui n'est pas voué aux grandes mises en scène, et il suffit d'indiquer ici que le plancher horizontal ne permet pas de les réaliser avec la force d'illusion nécessaire.

Tels sont, au juste, les avantages et les inconvénients du plancher horizontal. Nous dirons qu'il faut l'adopter dans un théâtre comme le Vaudeville, qu'il faut le proscrire au Châtelet ou à la Gaîté. Pour ce qui est de le juger en définitive, c'est affaire de praticiens; mais j'engage ses adversaires à essayer de réfuter d'abord un éminent architecte anglais, M. Edwin O. Sachs, qui m'en vantait les mérites avec l'autorité que lui donnent des travaux sur le théâtre connus des deux mondes.

J'ai signalé, aussi brièvement que je l'ai pu, les faits les plus généraux. En décrivant en détail quelques théâtres anglais, nous serons amenés à

préciser davantage, et nous comprendrons mieux comment s'y concilient, en une harmonie si étroite, ces deux caractères, notés dès le début : le sens pratique et le goût de l'élégance.

TROISIÈME PARTIE

QUELQUES THÉATRES

XVI

HER MAJESTY'S THEATRE

I

UN DIRECTEUR : M. H. BEERBOHM TREE. — LA SALLE ET SES DÉPENDANCES. — POUR LES ARTISTES : LA « MAISON ». — LA SCÈNE.

Her Majesty's Theatre est situé au bas de Haymarket, en face du théâtre du même nom. Il est l'un des plus récents des théâtres de Londres. Construit sous la direction de M. C. J. Phipps, architecte de théâtre des plus notoires, mort peu de temps après, inauguré au mois d'avril 1897, il appartient à M. Herbert Beerbhom Tree, qui en est à la fois le fondateur, le directeur et l'acteur principal. Mieux qu'aucun autre, il servira d'exemple manifeste à la démonstration qui vient d'être tentée, car il réunit l'ensemble des avantages où se marquent avec une grande force les caractères essentiels des théâtres anglais.

Il convient d'en faire immédiatement honneur à M. Herbert Beerbhom Tree. L'objet de cette étude ne se prête pas à ce que l'on juge ici son talent de comédien ; mais le directeur et le metteur en scène nous appartiennent tout entiers. Le metteur en scène, nous l'avons vu à l'œuvre dans *le Chemineau ;* le directeur, nous allons, en étudiant son théâtre, le trouver en constant travail d'invention passionnée et de recherche continue. Ce n'est point à un impresario plus ou moins habile ou plus ou moins heureux, que nous avons affaire ici. Nous voici en présence d'un novateur qui, connaissant le théâtre par la pratique déjà longue qu'il en a, s'est appliqué, par surcroît, à en déterminer la théorie, et qui, dans son obstiné désir de perfection, cherche sans lassitude, essaye sans impatience, et ne détruit que pour atteindre un progrès nouveau.

M. Tree a l'amour et la compréhension de son art, et il est servi dans son labeur par le levier universel qu'est l'argent. Il n'est venu au théâtre qu'assez tard ; il était dans les affaires, à l'exemple de son père, mais il fut de bonne heure ensorcelé. Le mirifique démon qui erre dans les frises, avec ses yeux d'opale et son manteau d'or rouge, le tentait, et c'est un démon auquel on résiste rarement. M. Tree fut donc comédien amateur, comme... comme tant d'autres. Puis, impatient

de secouer des servitudes qui réduisaient à des intermèdes ce qui devait être sa vie même, il devint directeur du Haymarket. Il rêva mieux, et enfin, à quarante ans environ, il fut seul propriétaire de l'un des premiers théâtres de Londres, qu'il fit édifier d'après ses propres plans, et où il pourra réaliser tout ce qui, naguère, n'était que le désir imprécis d'une jeunesse ardente à la vie d'art. Et, par un prodige qui n'étonnera que ceux qui le voudront bien, ce théâtre vibrant et passionné, ce théâtre d'art et de vie, est en même temps un théâtre heureux. Les succès y éclatent en fanfares de triomphe. Les deux millions qu'il a coûtés s'amortissent avec une régularité constante. L'argent, que l'on n'y marchande pas à la mise en scène, rentre en espèces sonores au bureau de location. Avec *Jules César*, M. Tree avait chaque soir six mille francs de frais ; il en encaissait neuf mille ; en cent cinquante représentations, il a gagné quatre cent mille francs.

Qu'est-ce donc que Her Majesty's Theatre ? Examinons d'abord la salle et ses dépendances. Nous pousserons ensuite la porte de fer, et nous entrerons sur la scène.

Le Majesty s'élève au coin de Haymarket et de Charles street, sur l'emplacement de l'ancien County hotel et de l'ancien Opéra, qui déjà s'ap-

pelait Her Majesty's, du nom qui fut conservé au nouveau théâtre, avec la permission expresse de la reine. Il occupe 29 mètres sur Haymarket, et 52 sur Charles street, et, par le fait d'un passage perpendiculaire à cette dernière rue, il est ainsi isolé sur trois côtés, le quatrième s'appuyant à Carlton hotel, construit depuis.

L'entrée principale est sur Haymarket.

Pas plus qu'aucun théâtre de Londres (à l'exception de Covent Garden), le Majesty n'a de prétention à être un monument. Il n'y faut chercher ni porche majestueux ni somptueuses décorations. L'aspect extérieur y est, résolument et de parti pris, sacrifié à la commodité. Un monument est une œuvre d'exception et une entreprise périlleuse, qui exige beaucoup d'argent... et un architecte. L'architecte est le plus difficile à trouver. Huit fois sur dix, il manque son affaire, et, sous prétexte de chef-d'œuvre, livre un ouvrage prétentieux, lourd, étriqué, flanqué de colonnades, de hauts et de bas-reliefs, de balcons, de torsades, d'architraves et de chapiteaux, où tous les styles mêlés, toutes les époques confondues entrent dans la danse avec une frénésie déconcertante. Du reste, cet architecte fût-il Ictinos lui-même, il est impossible que l'initiative privée jette dans une pareille entreprise les millions nécessaires, les bénéfices éventuels ne pouvant suffire à rémunérer le

capital. Le théâtre-monument ne peut être qu'un théâtre d'État. On ne trouvera donc, dans les théâtres de Londres, ni façades grandioses ni escaliers impressionnants.

La façade du Majesty est simple et dépourvue de prétention. Edifiée dans le style de la Renaissance française, elle montre au premier étage une loggia, qui communique de plain-pied avec le foyer du public; une coupole surmonte l'édifice. Le rez-de-chaussée est tout en portes. D'autres portes s'ouvrent aussi sur Charles street; de telle sorte que, le théâtre comprenant cinq catégories différentes de places, chacune de ces catégories a pour son service deux sorties spéciales.

Le vestibule est pareil au salon d'entrée d'un cercle élégant; nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, avec ses fortes boiseries en vieux chêne, son plafond à caissons, ses tapis épais, les fauteuils qui y sont rangés le long des murs, et les plantes qui le décorent. A droite, le bureau de location, et, sur le mur du fond, face à l'entrée, une large plaque de marbre, qui rappelle la date de l'inauguration du théâtre. Des huissiers s'y tiennent en permanence, ces solides gaillards dont nous parlions tout à l'heure, la tête poudrée, raides dans leur éclatante livrée bleu de roi, avec la culotte de velours rouge et les bas blancs.

Bleu et rouge, c'est du reste le ton uniforme de

la décoration tout entière. Les draperies sont de soie cerise brodée. Les murs sont tendus de rouge, les fauteuils sont rouges, les tapis bleus, et ces deux tons, qui se répètent invariablement, donnent au théâtre cet aspect d'élégance sévère et de luxe discret qui en est la grande distinction.

Du fond du vestibule, et parallèlement au mur qui le ferme, partent deux escaliers : l'un, à droite, qui monte et aboutit au balcon et au foyer ; l'autre, à gauche, qui descend et dessert l'orchestre.

Il descend, mais ce n'est pas à dire que l'orchestre soit au-dessous du niveau du sol. Par une ingénieuse disposition, l'architecte, afin d'économiser l'espace, a placé certains services accessoires sous une partie du plancher même de la salle ; de telle sorte que l'escalier qui part du vestibule, après s'être enfoncé d'un étage en une révolution, vient aboutir, au-dessous et au fond de l'orchestre, dans un large couloir souterrain, d'où l'on gagne les fauteuils au moyen de deux autres escaliers placés à la cour et au jardin. Agencement adroit, mais compliqué, et assurément peu favorable à une rapide évacuation en cas de panique. Mais voici la contre-partie de cet inconvénient : ce large couloir demi-circulaire donne accès, d'abord aux vestiaires, qui sont profonds et fort bien organisés, puis à un bar, et enfin à un grand salon carré où les dames

trouvent de hautes glaces, des porte-manteaux où suspendre leurs vêtements, et des femmes de chambre spécialement affectées à leur service.

On gravit l'un des escaliers de côté, on pousse une lourde porte, mi-partie de chêne plein et de petits carreaux voilés d'un rideau de soie rouge, et l'on est dans la salle. Elle a 23 mètres de large et 20 mètres et demi de profondeur, du rideau au mur du fond; 11^{m},33 séparent le rideau de scène du premier balcon, ce qui donne à ce dernier une profondeur de 9 mètres. La hauteur, au centre de l'orchestre, est de 15 mètres.

Je ne décrirai pas de nouveau cette salle[1]. Absence de loges et de baignoires, balcons en amphithéâtre, plancher fortement incliné, fauteuils largement espacés, orchestre des musiciens presque invisible, nous avons précisé en détail ces points particuliers. La décoration en est conçue dans le style Louis XIV. Elle est fort bien éclairée, non point tant par le lustre de bronze et verre, qui est de petites dimensions et se détache peu du plafond, que par une multitude d'appliques de bougies électriques, dont l'éclat est tempéré par des abat-jour de soie, et qui, du reste, se retrouvent dans toutes les parties du théâtre.

Cependant, M. Tree n'estime pas que cet éclai-

1. Voir chap. x.

rage soit suffisant, et il songeait à le compléter par une rampe de lampes électriques appliquée au cadre de scène. Je note ceci moins par scrupule d'exactitude que pour signaler le péril d'une pareille illumination, qui serait, je le crois, unique dans les théâtres du monde entier ; il faut craindre, en effet, qu'une ligne de feu si considérable, qui épouserait avec tant d'ampleur la forme du cadre, n'aveugle les yeux des spectateurs, et que ce portique lumineux ne nuise à la décoration générale de la salle, en confisquant toute l'attention à son profit. Je ne la crois possible qu'à la condition que l'éclat des lampes électriques soit atténué ou par des abat-jour ou par des revêtements qui l'adoucissent.

Il y a deux rideaux de scène : l'un, qui est fort beau, de velours rouge à larges et lourdes broderies d'or; l'autre est un rideau de tapisserie qui tombe du cintre, comme les nôtres, et qui sert à marquer les entr'actes; c'est une grande composition copiée des Gobelins, où l'on voit le vaillant Énée conter ses exploits à la reine Didon, sans que l'on puisse comprendre l'opportunité de cette évocation classique dans ce moderne théâtre. Le rideau de velours s'ouvre donc sur le premier acte pour ne se refermer qu'à la fin du spectacle.

L'unique avant scène qui, de chaque côté et à

chaque étage, est le dernier vestige des loges abolies, ne ressemble guère aux réduits obscurs et mal commodes que nos théâtres offrent à leur clientèle riche. C'est un petit salon fort élégant, joliment décoré, meublé de fauteuils dits « nouveau style » et de chaises dorées, où l'on est à l'aise à la fois pour voir le spectacle et pour causer dans les entr'actes. L'une d'elles — celle du rez-de-chaussée, du côté droit — est particulièrement luxueuse et confortable : c'est la loge royale, que les théâtres de Paris possédaient jadis aussi, et que nous retrouvons dans les principaux théâtres de Londres, au Haymarket, au Lyceum, et dans quelques autres. Celle-là est précédée d'un petit salon de repos, élégamment garni d'un meuble jaune d'or, et flanqué d'un cabinet de toilette ; l'entrée particulière, de même qu'au Haymarket, s'ouvre directement sur la rue. Le grand âge de la reine Victoria ne lui permettait plus de se montrer au théâtre ; mais c'est un plaisir dont le prince de Galles se montrait friand, et l'on sait, du reste, qu'il donnait volontiers son amitié aux artistes ; on le voyait donc souvent au Lyceum et au Majesty, où il aimait aller applaudir M. Tree et sir Henry Irving.

Le foyer, du même style que la salle, est installé au premier étage, derrière les fauteuils de balcon, dont il est séparé par un large couloir. La

porte, constamment fermée, en est gardée par un huissier empressé à l'ouvrir dès qu'on en approche, car on y fume. On y fume, et cependant le foyer est ici un salon charmant, où les dames viennent volontiers s'asseoir et se reposer dans les entr'actes. Un tapis moelleux couvre le parquet. Au milieu, une table où l'on trouve les journaux. Au-devant, une terrasse où il est agréable d'aller respirer. De tous côtés, des fauteuils, des chaises, disposés dans un savant désordre de « home », des tabourets où d'innombrables cendriers attendent le bon plaisir des fumeurs. Dans un angle, un petit salon contigu, où est installé un bar, d'où partent incessamment des ouvreuses en tablier blanc, qui offrent du thé, des gâteaux, des glaces, des sirops, au foyer et jusque dans la salle. C'est un lieu de repos, un centre de rendez-vous et de conversation, si agréable que les dix minutes d'entr'acte y semblent courtes ; lorsque résonne discrètement, non point cette sonnerie déchirante dont nos théâtres abusent, mais le timbre étouffé qui avertit doucement que le spectacle va recommencer, on dit : « Déjà ! » Et ce « déjà » que murmurent les spectateurs, n'est-ce pas le triomphe même de la prévoyance directoriale ?

Au même étage, une porte dissimulée, qui se ferme sans bruit, conduit à un lieu de retraite plus intime, et j'assure qu'ici encore on s'est in-

génié à faire oublier au public la désobligeante tyrannie qui l'y appelle.

Chaque catégorie de places a son vestiaire et son bar.

Le plus sévère hygiéniste n'aurait rien à reprendre au chauffage et à la ventilation. Un puissant ventilateur électrique, installé dans le sous-sol, appelle l'air du dehors et l'envoie dans toutes les parties de la salle, après l'avoir réchauffé au contact d'une série de tubes chargés d'eau chaude ; en même temps, d'autres appareils aspiratoires, placés au plafond, pompent incessamment l'air vicié du théâtre et l'expulsent. On a calculé que 3.300 mètres cubes d'air pur circulent ainsi par minute à travers le théâtre. Les mêmes appareils, qui le réchauffent en hiver, le refroidissent en été.

En outre, des radiateurs, alimentés par l'eau chaude, sont établis dans le vestibule, dans les escaliers, dans les couloirs, afin de combattre les courants d'air froid qui se glisseraient par les nombreuses portes de l'édifice.

Je ne m'attarderai pas davantage dans la salle du Majesty, car je ne pourrais que répéter ce qui a été dit précédemment. Mais si, dans ce théâtre, on s'est préoccupé avec un rare succès des aises du public, on ne s'y inquiète pas moins du bien-

être des artistes. La visite des coulisses est une révélation pour ceux qui ne connaissent que les coulisses parisiennes. Les couloirs en sont recouverts à mi-hauteur d'un revêtement de carreaux de faïence blanche d'une propreté minutieuse. « Deux fois par jour, sans aucune exception et quoi qu'il puisse arriver, me disait M. Lionel Hart, lecteur du théâtre et le collaborateur le plus direct et le plus intelligent de M. Tree, les murs, les escaliers, sont lavés à grande eau. M. Tree y veille personnellement et ne tolère pas que l'on manque à la règle. » Les loges sont spacieuses, confortables, convenablement aérées et éclairées par de larges fenêtres. Le foyer des artistes n'est point une salle d'attente nue et morose, mais un joli salon coquettement meublé, où, chaque jour, M. Tree offre aux artistes qui répètent (comme, d'ailleurs, M. Harrison au Haymarket) un lunch léger, des gâteaux, des glaces, du thé, du chocolat, des sandwiches. Le soir aussi, pendant la représentation, des boissons sont à leur disposition. Et M. Tree pousse ce souci d'égards au point qu'il s'apprêtait à transformer un vaste grenier inoccupé, placé au-dessus de la salle, en deux grandes pièces, dont l'une sera une bibliothèque, l'autre une salle d'armes et de gymnstique, à l'usage exclusif de ses artistes. Ils y accéderont au moyen de deux ascenseurs, qui transportent sans fatigue à leurs

places les spectateurs des galeries supérieures.

C'est par des soins pareils que l'on constitue une troupe fraternelle, que l'on fait « une maison », que l'on réunit « une compagnie », c'est-à-dire des comédiens qui, plus étroitement que par le contrat officiel qui les lie à leur théâtre, s'y voient attachés par des liens plus intimes, et comprennent qu'en travaillant pour eux-mêmes, c'est aussi, c'est surtout le bien commun qu'ils défendent. Et, lorsque cette idée de la solidarité et de la communauté supérieures, à eux-mêmes s'est imposée à eux, ils prennent à cœur non plus seulement de jouer leurs rôles, avec l'unique préoccupation d'un intérêt personnel, mais de se dévouer à la Maison, dont ils sont le verbe et le truchement.

A ce prix seulement, une troupe est réellement « homogène », et c'est un phénomène infiniment rare. La force de la Comédie-Française est précisément dans l'homogénéité de sa troupe ; les comédiens qui la composent sont de qualité fort inégale : les grands talents n'y abondent pas ; beaucoup de ses artistes ne sont pas supérieurs à la petite moyenne de ceux que l'on voit dans tel théâtre des boulevards ; quelques-uns même, pourvus d'une sorte de célébrité et dotés de « parts » respectables, trouveraient difficilement ailleurs une situation comparable à celle qu'ils y occupent.

A propos du récent incident qui divisa la Comédie, une grande artiste, au moment où l'on prêtait aux sociétaires le dessein de démissionner en masse, a pu jeter cette boutade, que personne n'a relevée : « Eux partir ! Mais ils ne trouveraient même pas d'engagements en province ! »

Cependant leur troupe est homogène, cependant ces comédiens, dont les pires se mêlent aux excellents, « jouent d'ensemble », selon le vocable de la langue de théâtre. Pourquoi? Parce que l'habitude les a façonnés les uns aux autres, parce qu'ils sont d'une maison qui est leur « Maison », parce que l'orgueil qu'ils en ont à juste titre les incline à considérer l'œuvre avant le rôle, à respecter davantage la pensée de l'auteur, à faire fléchir leur intérêt propre devant l'intérêt commun, et que cette abnégation, rare chez un comédien, eux du moins la pratiquent tant bien que mal, ou s'y appliquent avec un soin répété.

Sans doute, cette fixité de la troupe n'est pas tout à fait étrangère aux façons empesées, à la grave lenteur et à la solennité que l'on reproche justement aux comédiens de la rue Richelieu : dévotement esclaves de ce qu'ils appellent respectueusement la Tradition, ils se montrent incontestablement désorientés dans l'interprétation de la comédie moderne. Mais la faute en est surtout à l'absence de metteurs en scène qui aient su leur

inculquer le sens de la modernité, et à l'espèce de prestige dont la naïveté publique persiste à les couronner. Si fixe que soit une compagnie théâtrale, elle n'est pourtant jamais immuable : par quelle magie voyons-nous périodiquement les acteurs venus du dehors s'adapter aux défauts de celle-ci et se laisser absorber par elle, au lieu de la rajeunir au souffle d'air libre qu'ils apportent du dehors ?

Les détracteurs systématiques allèguent que MM. les Sociétaires sacrifient surtout à l'espérance du gain et qu'ils ne sont que des associés d'affaires. Quand cela serait, peu importe après tout, si cette association se manifeste par un commun effort d'abnégation, et si le comédien, individualiste par tempérament, s'y révèle l'instrument consciencieux de la plus noble entreprise d'art! Nul théâtre anglais, nul théâtre au monde n'a la constitution ni la force de notre Comédie-Française; mais comment nier que des initiatives comme celle de M. Tree soient les plus efficaces moyens d'y suppléer, et qu'en accoutumant les comédiens à considérer leur théâtre comme leur maison et leur œuvre, on leur donne l'ambition de sa grandeur et le goût de la défendre ?

M. Tree exige beaucoup d'eux. Il leur impose son amour de la perfection et ne permet pas qu'ils se dispensent de leur contribution à l'œuvre com-

mune. Mais aussi son autorité est paternelle autant qu'elle est inflexible. Le tableau d'amendes n'existe pas chez lui. Il ne sait ni rudoyer, ni crier, ni parler gras. Gentleman, il traite ses comédiens en gentlemen; artiste, il les regarde comme des camarades ; et toute cette troupe travaille dans un esprit de confiance réciproque, avec le respect des efforts de chacun.

Le Majesty emploie quotidiennement quatre cents personnes environ, artistes, figurants, employés, machinistes, huissiers, ouvreuses, etc... Chiffre considérable, mais qui se justifie quand on songe que, d'une part, la salle, qui contient dix-sept cents places, requiert le service de nombreux employés, et que, d'autre part, la complication de la mise en scène, la rapidité des changements de décors exigent un personnel plus nombreux encore. Il a une moyenne de cinq mille francs de frais par représentation, avec un maximum de recettes de dix mille francs.

Enfin nous voici arrivés aux services de la scène, qui sont installés et combinés, dans la plupart de leurs parties, avec un sens merveilleux de l'utile.

La scène et la salle sont respectivement isolées par deux murs pleins qui les séparent. Un

rideau hydraulique à l'épreuve du feu, et d'une seule pièce, peut, en trente secondes, fermer hermétiquement l'ouverture du cadre et achever ainsi l'isolement total de la salle. Des réservoirs d'eau, à haute pression, sont répartis à droite et à gauche, prêts à noyer le théâtre.

Les trois hauteurs de la scène sont à peu près normales : 9m,66 d'ouverture de cadre, 10m,33 de cintre, 7m,66 de dessous. La scène a 11m,66 de largeur au cadre, 23 mètres de largeur totale, de mur à mur, et 16m,66 de profondeur, de la ligne du rideau au mur du lointain ; le gril est à 20 mètres au-dessus du plateau.

Le plancher est horizontal, le proscenium droit. Le premier corridor de service[1] est large de 2 mètres, en retrait du cadre, par conséquent, d'une distance de près de quatre mètres. Il n'y a pas d'arrière-scène ; mais, au côté cour, deux vastes resserres contiguës abritent les cases des décors en usage courant ; par deux hautes portes de fer, elles communiquent directement et de plain-pied avec la rue, de telle sorte que les décors, en quittant le chariot qui les a amenés, sont immédiate-

1. On sait que le cintre est desservi : 1° par des ponts volants, qui traversent la scène dans toute son étendue, de droite à gauche ; 2° par des ponts fixes, qui courent le long des faces latérales, de la face au lointain, et qui constituent les différents étages du cintre. Les deux ponts latéraux qui, à la cour et au jardin, se trouvent immédiatement au-dessus de la scène, s'appellent les premiers corridors de service.

ment transportés dans leurs cases ou sur la scène elle-même, sans arrêt, sans retard, sans qu'on soit non plus obligé de les replier ou de les partager en feuilles étroites, ce qui en complique la construction et détermine à la longue des cassures et des plis dans la peinture et dans la toile.

Au fond de la scène, à côté de ces deux resserres, une troisième salle, non moins grande, sert de magasin de meubles et d'accessoires.

Le Majesty n'a pas d'atelier de menuiserie ; mais le travail de construction des châssis et d'entoilement ne se fait pas moins au théâtre, soit dans l'une des resserres de décors, soit sur la scène même, ce qui, j'imagine, est souvent gênant, une répétition sérieuse s'accommodant mal des bruits de marteaux et des grincements de scie. En revanche, il a son atelier de peinture, qui est proche des étoiles, à une hauteur vertigineuse, au-dessus du gril lui-même, emplacement assez exceptionnel pour être signalé ici. Je ne suppose pas que les peintres du Majesty puissent se plaindre de manquer d'air et de lumière ; mais ils doivent parfois hésiter à interrompre leur travail pour aller se promener sur les trottoirs de Haymarket.

Nous avons assez parlé des mises en scène du Majesty pour n'avoir pas à revenir sur les principes qui la règlent : substitution du panorama à la toile de fond, et, par conséquent, diminution

notable du nombre des frises ; substitution des constructions réelles aux châssis de décors.

Ceci explique à quel point l'usage du châssis, toujours déplaisant, y est restreint. Dans les cas où il est cependant nécessaire de l'employer, le châssis ne se guinde pas, comme dans nos théâtres, sur un mât lourd, encombrant, difficilement maniable, dont la plantation, si rapide qu'elle soit, prend néanmoins un certain temps. Le mât a encore cet autre inconvénient de ne pouvoir se fixer que dans une costière et d'imposer ainsi des décorations symétriques, quelque ingéniosité que l'on mette à les varier.

Au Majesty, comme, d'ailleurs, dans tous les théâtres anglais, l'usage du mât est à peu près inconnu, sauf pour les hautes fermes ou les feuilles de décors trop importantes. Le châssis est posé à la place qu'il doit occuper, de face ou de biais, et soutenu au moyen d'une longue tige de fer qui porte à ses deux extrémités deux crochets, dont l'un tient le châssis, l'autre le plancher. Cette tige glisse dans une âme, et l'on peut à volonté en augmenter ou en diminuer la longueur, pour la proportionner à la hauteur du décor. Assurément elle ne donne pas au châssis la rigidité et la solidité que lui assure un mât, sur lequel il s'appuie tout entier. Mais, outre que ces étroites feuilles de décor, qui ne servent qu'à masquer la coulisse, ne sont

pas destinées à supporter des poussées, il faut bien compter avec l'avantage très sérieux de ce système de tiges à crochets, qui, en s'adaptant sur tous les points de la scène, aide efficacement à varier les plantations et à augmenter le pittoresque de la mise en scène.

Ici encore, comme dans la plupart des théâtres allemands, le régisseur n'a point à se déplacer pour assurer la marche de la représentation. Il se tient au côté cour, contre le manteau d'Arlequin, qui est figuré par une draperie de velours rouge relevée par une lourde cordelière, au lieu d'être simplement un châssis peint. Il a devant lui un tableau pourvu de boutons électriques et de tuyaux acoustiques, et, sans quitter son poste d'observation, il transmet ses ordres rapidement dans toutes les parties et dans tous les services du théâtre : la salle, le cintre, les dessous, les loges d'artistes, le jeu d'orgue. Il peut ainsi envoyer partout ses instructions sans cesser de surveiller le spectacle. Mais, si peu de voix qu'il ait à donner pour parler dans un tuyau acoustique, c'est encore trop au gré de M. Tree, qui songeait naguère à remplacer ce mode de communication primitif par un petit téléphone d'invention nouvelle, qu'il appelle lui-même le téléphone muet, et au-dessus duquel il suffit, paraît-il, de parler à voix étouffée, comme on le ferait dans l'oreille.

XVII

HER MAJESTY'S THEATRE

II

L'ÉCLAIRAGE. — LES MÉFAITS DE LA RAMPE

J'arrive au chef-d'œuvre du Majesty, je veux parler de son système d'éclairage électrique. Il y est établi avec un si grand sens des nécessités scéniques, une ingéniosité d'exécution, une recherche et une souplesse de moyens si exceptionnelles ; la complication initiale s'y résout en une telle simplicité définitive ; l'infinie diversité des combinaisons y est commandée par des manœuvres si précises et si restreintes, que cette installation est à coup sûr une des plus parfaites qui soient. Faisons immédiatement à chacun sa part : elle est due à l'invention de l'ingénieur Wingfield Bowles, qui a trouvé l'aide la plus intelligente dans les ateliers de construction de MM. Johnston et Philipps, de Charlton.

Les organes d'éclairage du Majesty se rattachent à cinq systèmes :

1° La rampe ;

2° Les six herses ;

3° Les appareils portatifs (portants et traînées) ;

4° Deux rampes verticales, établies sur la scène à la cour et au jardin, le long du cadre, contre la partie postérieure du mur de face, sur une hauteur de quatre mètres (l'extrémité inférieure à un mètre cinquante environ du plancher), et projetant leur lumière face aux acteurs ;

5° Enfin plusieurs puissants projecteurs actionnés, les uns par le gaz, les autres par la lumière oxhydrique, qui se placent de chaque côté de la scène, selon les besoins.

Nous ne nous occuperons que des quatre premiers systèmes, qui sont électriques.

Chacun d'eux est triple, c'est-à-dire que la rampe, les six herses, les appareils portatifs, les deux rampes verticales du cadre, comprennent trois couleurs : le blanc, le vert et le rouge. Cela ne signifie pas que les lampes vertes, rouges et blanches se mêlent dans la ligne lumineuse, mais qu'en réalité la rampe se compose de trois rampes, chaque herse de trois herses superposées, de même pour le reste, et que l'éclairage de la scène pourrait être complet en une seule couleur, sans le secours des lampes voisines. Les quatre systèmes initiaux en forment donc en réalité douze, et ces douze systèmes peuvent fonctionner

ensemble ou séparément, ou se mêler selon les combinaisons les plus diverses.

Je m'arrête un moment ici pour marquer l'excellence d'un tel organisme. On a pu y observer immédiatement un élément nouveau, naguère presque inconnu à Paris, mais qui se retrouve dans la plupart des théâtres de Londres : c'est ce que j'ai appelé les deux rampes verticales du cadre. Elles renforcent les appareils classiques, et, en projetant leur lumière au visage des acteurs, éclairent vivement les premiers plans, qui, chez nous, le sont presque toujours insuffisamment.

D'autre part, la triple combinaison des lampes blanches, vertes et rouges, permet tous les éclairages, depuis la pénombre jusqu'au grand soleil, en passant par toutes les nuances intermédiaires. A Paris, que voyons-nous? Ou bien les deux ou trois couleurs en usage se confondent en alternant dans la ligne de feu, au point que chacune d'elles serait trop faible pour suffire à l'éclairage total ; on les emploie donc simultanément, en renforçant seulement, selon les besoins, l'une ou l'autre par la substitution préalable de lampes colorées aux lampes de la couleur voisine. Ou bien, comme il y a trois ans encore à l'Opéra, la lampe est unique, et un jeu de glissières la masque à volonté d'un écran bleu ou rouge, qui lui donne la coloration nécessaire. Mais la gélatine dont est

fait cet écran finit par se gondoler sous l'action de la chaleur et absorbe une quantité considérable de lumière, au détriment de son effet utile, et l'on comprend tout ce qu'un pareil procédé avait de rudimentaire et d'imparfait.

L'expérience et la raison commandent évidemment de superposer les lampes colorées et de les laisser entièrement distinctes les unes des autres; mais, si quelques théâtres parisiens ont ainsi conçu l'aménagement de la rampe, nous ne voyons pas qu'ils aient fait de même dans les autres parties de l'éclairage. Mme Sarah Bernhardt fut une des premières à en donner l'exemple au théâtre de la Renaissance.

Mais comment un système d'apparence aussi compliquée peut-il être commandé par des manœuvres assez simples pour éviter toute occasion d'erreur ? C'est ici qu'éclate l'ingéniosité de l'agencement du jeu d'orgue.

Le jeu d'orgue est installé à sa place habituelle, au côté cour, contre le mur de face, sur un pont de fer, et, du haut de cet observatoire, l'électricien, au moyen d'une imposte invisible des spectateurs, peut suivre les différents mouvements de la scène et les effets progressifs de lumière.

Du reste, il n'en a nul besoin, car tous les systèmes d'éclairage triplés sont représentés devant lui, sous ses yeux, par une série de lampes-té-

moins. Il a ainsi, constamment placées sous son observation, vingt-sept lampes-témoins, qui se décomposent ainsi :

3 pour la rampe (blanche, rouge, verte)...	3
3 pour chacune des six herses.....	18
3 pour les portants et traînées.....	3
3 pour les deux rampes verticales de la face.	3
	27

Donc, à tout instant, il peut savoir, sans se retourner, par exemple si le feu rouge est à la troisième herse, ou si la rampe est à la fois au vert et au blanc, etc.

Il commande à l'éclairage, non pas au moyen de clefs — mode de réglage abandonné dans toutes les installations perfectionnées — mais par des roues verticales de vingt-cinq centimètres de diamètre environ, qui se présentent perpendiculairement à lui, et qui, selon qu'elles sont mues lentement ou rapidement autour de leur axe, précipitent l'afflux de la lumière ou, au contraire, l'amènent insensiblement, par une série de dégradations imperceptibles, au point déterminé.

Ainsi, en faisant accomplir brusquement à la roue une révolution complète, on produira un éclair ; au contraire, en la manœuvrant avec lenteur et précaution, on diminuera progressivement, sans à-coups, sans ressauts, l'intensité de la lumière,

et un éclairage de plein soleil tombera graduellement à l'obscurité de la nuit. J'ai vu de très près manœuvrer ces appareils : la délicatesse en est telle, qu'ils permettent de réaliser les dégradations les plus subtiles, avec une précision et une sûreté que n'a jamais données le gaz, l'agent docile par excellence.

Au-dessous des vingt-sept lampes-témoins, espacées sur trois lignes parallèles, dont chacune représente une couleur, l'électricien a donc devant lui tout l'appareil des roues de commande. Ces roues sont, comme les lampes, au nombre de vingt-sept, étagées aussi sur trois rangs superposés, de neuf chacun. Chaque rang correspond à une couleur, chaque roue correspond à un organe d'éclairage (les six premières dirigent les six herses ; la septième, la rampe ; la huitième, les appareils portatifs ; la neuvième, les lampes verticales).

Pour simplifier, négligeons deux de ces rangées, puisque aussi bien elles se répètent, et ne considérons que l'une d'elles, celle qui commande, je suppose, au feu rouge. Elle comprend donc neuf roues, dressées verticalement l'une à côté de l'autre, autour d'un axe commun. Imaginez, en petit, les roues qui servent au tirage des loteries ; supposez-les réunies par la même tige centrale, et vous en aurez la représentation exacte. Elles sont indépendantes les unes des autres, et peuvent

être manœuvrées séparément, cela va de soi; mais aussi une sorte d'hélice, placée à l'extrémité de leur axe, permet, *d'un seul mouvement :* 1° d'actionner les neuf roues ensemble selon un nombre égal de degrés de rotation ; 2° d'en actionner une partie quelconque dans une mesure identique ; 3° d'en actionner une partie quelconque selon des degrés différents de rotation.

Je sens tout ce que ces explications ont d'aride, quelque clarté que j'essaye d'y mettre. Je les résume en un exemple.

Le principe est celui-ci : l'éclairage de la scène entière, quelles qu'en soient les combinaisons et la variété, est, *dans la même couleur*, régi par un seul mouvement ; mais, si deux couleurs doivent être actionnées en même temps, il est clair que les deux mains de l'opérateur peuvent s'y employer simultanément ; mieux encore, l'électricien et un aide peuvent à la fois agir sur les trois couleurs.

Ceci posé, désignons fictivement par les chiffres qui se succèdent de 0 à 10 les différents degrés d'intensité lumineuse possibles entre la nuit et la pleine lumière. La scène tout entière est, par hypothèse, éclairée au blanc à plein feu, c'est-à-dire que toutes les lampes blanches y sont à la cote 10.

Supposons que, pour un effet de crépuscule, les diverses parties de l'éclairage doivent, en un temps

donné — cinq minutes, par exemple — arriver aux cotes suivantes : 6e et 5e herses, *0;* — 4e et 3e, *3;* — 2e, *5;* — 1re, *6;* — rampe, *4;* — portants, *0;* — rampes verticales de cadre, *0*. L'électricien aura préalablement claveté chacune des neuf roues de la lumière blanche, de manière qu'elles s'arrêtent d'elles-mêmes à la cote indiquée ; puis, le moment venu, il actionnera ce que nous avons appelé l'hélice placée à l'extrémité de l'axe commun, d'un mouvement aussi lent qu'il conviendra, et, les cinq minutes révolues, par l'effort d'une seule main, l'éclairage de la scène aura été mathématiquement amené à son point. Et si, comme il est probable, on a ordonné à l'opérateur d'y joindre des feux rouges et verts sur faible résistance, aux herses du lointain, aux portants et à la rampe, il aura pu, en même temps, et sans que cela entrave son action sur les feux blancs, agir sur les hélices des deux autres rangées [1].

En résumé, l'éclairage total de la scène dans les trois colorations est donc commandé, dans ses combinaisons les plus compliquées, par trois mouvements uniques, et trois mains s'employant simultanément peuvent :

1. Le nouveau jeu d'orgue de l'Opéra de Paris, évidemment plus perfectionné que celui du Majesty, permet de faire toutes ces opérations mécaniquement, sans l'intervention d'un opérateur.

1° Agir à la fois et dans la même mesure sur les neuf parties de l'éclairage ;

2° Agir sur elles ensemble dans des proportions différentes ;

3° Agir sur quelques-unes d'entre elles, et dans des proportions soit différentes, soit égales;

4° Obtenir enfin, par le moyen de ces diverses opérations, des changements instantanés ou les dégradations les plus insensibles.

Je ne vois pas qu'un metteur en scène puisse demander autre chose à un jeu d'orgue électrique.

Voilà pour la scène.

Un tableau voisin, disposé avec moins de recherche, réunit toutes les poignées ou clefs qui régissent les différentes parties de l'éclairage de la salle. Elles permettent ainsi d'en régler la lumière selon tous les degrés de résistance. Elles sont indépendantes les unes des autres ; mais, en même temps, une clef centrale permet d'agir, d'un seul mouvement, sur l'éclairage entier. L'électricien a encore, à portée de la main, des boutons électriques qui le mettent en communication avec les dessous et lui permettent de correspondre avec son collègue en service à la chambre des résistances, où une nouvelle série de lampes-témoins indique l'état de l'éclairage du dessus.

Mais ce n'est pas tout. L'électricité est, on le sait, une princesse capricieuse, et il n'y a presque pas de mois où les journaux ne nous apprennent que, dans quelque salle parisienne, une interruption de courant a soudain jeté le théâtre entier dans une obscurité de ténèbres. C'est un accident désagréable, dont le public prend le parti de s'amuser, qui est le meilleur, mais qui pourrait avoir des conséquences effroyables, s'il venait à se produire dans un moment de panique. Contre ce danger ou contre ce désagrément, le Majesty a pris ses précautions. Le théâtre est, en effet, abonné à deux compagnies distinctes, entre lesquelles il partage sa consommation, et dont il reçoit une égale quantité de force électrique. Le simple mouvement d'un large levier autour de son axe, sur un tableau spécial, change la prise d'électricité. C'est une opération instantanée. On l'a faite devant moi, et c'est à peine si mon œil prévenu a pu deviner, plus que percevoir, une inappréciable interruption de courant. Et, si un accident possible vient d'aventure tarir la source électrique et éteindre toutes les lampes de la salle et de la scène, la rapide manœuvre du levier appelle l'électricité de réserve qui attend à la porte, et rétablit la lumière.

Si parfaite que soit cette installation électrique,

elle ne satisfait pas entièrement M. Tree, et je l'ai trouvé, un jour, occupé à des essais d'un extrême intérêt, dont il est indispensable de dire un mot ici.

Il y a longtemps que l'infirmité de l'éclairage de la rampe a été dénoncée. La rampe est condamnée par tous les hommes de théâtre, par les metteurs en scène et par les décorateurs, qu'elle oblige à des artifices toujours mal dissimulés, par les comédiens dont elle brûle les yeux et exaspère le jeu, par tous les critiques avisés qui, du fond de leurs fauteuils, ne se résignent pas à accepter la convention qu'elle implique. La rampe au gaz, qui embrasait l'avant-scène d'une atmosphère africaine, était, pour les artistes, le huitième cercle de l'enfer. Avec l'électricité, le supplice s'est atténué et le proscenium est devenu accessible. Mais l'illogisme, l'absurdité, l'invraisemblance de l'éclairage qu'elle donne subsistent tout entiers, aggravés encore par la netteté et l'éclat de la lumière électrique.

La rampe nous montre des visages humains qui sont proprement l'envers des visages que nous connaissons. La lumière du soleil nous éclaire d'en haut; notre œil est accoutumé aux ombres naturellement et constamment portées par les parties saillantes, l'arcade sourcilière, les narines, la proéminence des lèvres, le menton qui se pro-

jette sur le cou. Pour l'œil, le visage humain est ainsi composé de l'accord immuable des ombres et des lumières, et nous sommes impuissants à le supposer autre. Les formes de beauté que notre esprit a conçues, il en a demandé le principe et le modèle à la matière vivante; l'imagination des poètes et des peintres n'a pu qu'en ajuster les parties, morceau par morceau, pour en créer leurs figures les plus suaves; les statuaires disent à la lumière du ciel : « Tu vas achever mon œuvre »; et les inventions les plus merveilleuses de l'idéal humain, penchées sur la source de vie, ne sont qu'une transfiguration de la vie.

Or tout cela, le théâtre le détruit et le nie, par le méfait de la rampe. Ce visage qui est le visage permanent de l'humanité, et qui nous est familier, avec ses parties lumineuses et ses ombres éternelles, la rampe le déforme, le renverse, nous le montre à contre-sens, par le bas, exsangue, sans coloration, sans relief, sans expression. Le cou, les narines, les orbites... des taches blanches, lumineuses, obsédantes; en revanche, plus de front, plus d'yeux, plus de lèvres — ce front qui est de l'intelligence, ces yeux qui sont de la vie, ces lèvres qui sont de l'amour ! En vain, la science du maquillage tente de remédier à cette déformation totale ; en vain elle ombre le cou et les orbites, rougit les lèvres, noircit et agrandit

les yeux, teinte les oreilles de carmin, met du rose aux joues blafardes... ces artifices ne suppléent point l'art tout simple et tout uni de la nature, et ne restituent pas au visage la vie que la rampe lui enlève.

M. Tree cherchait précisément, sinon à supprimer, du moins à modifier l'éclairage de la rampe. Car, hélas! il ne faut point songer à l'abolir; il est seulement permis d'essayer de limiter ses ravages. Il ne pourrait, en effet, être remplacé que par un éclairage latéral; mais il faudrait que l'intensité en fût très puissante pour atteindre jusqu'au milieu de la scène; or, trop fort, il projetterait à droite et à gauche, à proximité des foyers de production, des reflets excessifs, qui nuiraient à la mise en scène plus encore que ne le fait la rampe, et créerait, dans l'ensemble de l'éclairage, des disparates qui en compromettraient l'indispensable homogénéité ; de plus, la lumière des foyers de droite et de gauche perdant de sa force à mesure qu'elle s'en éloignerait, il en résulterait, au milieu du théâtre, une zone de moindre lumière où tous les personnages sembleraient s'éteindre successivement à mesure qu'ils la traverseraient; enfin il faudrait imaginer de nouveaux organes d'éclairage pour le proscenium.

Il est donc nécessaire de conserver, à l'origine

du proscenium, des appareils qui y tiennent lieu de la rampe, et voici de quels principes s'inspiraient les essais de M. Tree.

Au lieu d'éclairer le visage d'en bas, il l'éclairait d'un point supérieur à sa hauteur; en même temps, il substituait à la ligne de feu des foyers lumineux procédant par masse, comme le soleil. Pour cela, il installait, à droite et à gauche, contre le cadre, et hors de l'œil du spectateur, des projecteurs envoyant obliquement des paquets de lumière sur la scène et éclairant ainsi de chaque côté la tête de l'acteur. Puis, afin d'éviter au centre cette zone de moindre lumière dont nous signalions le danger, il établissait, à la place du trou du souffleur supprimé, un foyer d'une vingtaine de lampes électriques rayonnant à droite et à gauche, et remédiant ainsi au disparate d'un éclairage uniquement latéral. Il espérait par là supprimer une partie des inconvénients de la rampe et arriver à un éclairage, aussi rationnel que le théâtre le permet, du visage humain. Au moment où je causais de ces choses avec lui, il était au début de ses expériences. J'ai su depuis qu'elles ne lui avaient pas donné les résultats qu'il en attendait.

Quoi qu'il en soit, ces expériences incessantes, ces recherches ardentes, ces essais multiples ne

témoignent-ils pas d'une belle âme d'artiste? Et que ne peut-on attendre des efforts d'un homme en constante gestation de réformes et de progrès, et de l'exemple d'un théâtre dont il a fait un si merveilleux champ d'études?

Comme il est regrettable que M. Beerbohm Tree ne se soit pas appliqué, par surcroît, à pourvoir le Majesty d'une machinerie perfectionnée! Car nulle part nous n'aurons à observer un ensemble d'innovations aussi louables. Nulle part, nous ne nous sentirons plus proches du théâtre parfait, de ce théâtre idéal qui n'existe pas, que l'on n'a point voulu construire encore, que des architectes hypothétiques, sans ambition et sans imagination, n'ont même pas tenté avec les millions jetés dans les chantiers de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française, mais qui surgira bien quelque jour des entrailles d'une ville d'art, de celles de Paris, gardons-en l'espérance!

En édifiant son théâtre, M. Tree a fait œuvre de hardiesse et d'intelligence. Il a su, par une réflexion laborieuse, s'assimiler les acquisitions antérieures, comprendre et développer l'ouvrage de ses devanciers, et, du progrès déjà réalisé, faire lever la semence du progrès nouveau. Là est son mérite, et la supériorité du Majesty, c'est sa nouveauté. M. Beerbohm Tree est le continuateur direct de sir Henry Irving.

XVIII

THÉATRE ROYAL DE COVENT GARDEN

Lorsque je visitai pour la première fois le théâtre de Covent Garden, j'eus une grande déception.

Covent Garden, avec la vaste ampleur de ses proportions, l'immensité de son plateau de scène, et les trois mille cinq cents places qu'il recèle dans ses galeries profondes, est, à Londres, le seul théâtre de grande musique. Lieu d'élection de la haute société, il entend, chaque année, durant la « saison », retentir entre ses murs les chefs-d'œuvre lyriques, chantés dans toutes les langues par les artistes les plus fameux, devant un public resplendissant où se compte toute l'aristocratie anglaise. Avec les représentations de *la Tétralogie*, M. Maurice Grau y faisait une moyenne quotidienne de recettes de quarante mille francs, et, de l'étranger, on vint en pèlerinage pour l'y applaudir.

Je vis Covent Garden. Une salle énorme, profonde comme un champ de manœuvres, nue et triste, de décoration pauvre. Une scène immense, qui

avait l'odeur et l'aspect des très vieilles choses, où ne circulait pas un fil électrique, où le gaz triomphait dans son dernier refuge, où trois cents décors rongés et poussiéreux s'empilaient dans les dessous, où le contrepoids lui-même était inconnu, toutes les manœuvres s'y faisant à l'aide de treuils, où enfin la sacrée tradition et la routine s'épanouissaient dans un si bel orgueil, que les machinistes des ballets de Lulli, d'aventure ressuscités, eussent pensé s'y retrouver dans le bric-à-brac de l'ancien théâtre des Tuileries. Au demeurant, Covent Garden n'était qu'une salle omnibus : l'hiver, on y organisait des bals et des concerts; pendant la « saison », un impresario s'y installait, et s'accommodait de son mieux de cette ruine vénérable.

Or ce paradoxal Covent Garden a vécu; à sa place, voici un beau et magnifique théâtre, pourvu d'une machinerie mécanique, le plus beau et le plus magnifique des théâtres anglais. Le prodige en fut accompli il y a peu de mois, par l'initiative de la société propriétaire, dirigée par MM. de Grey et H. W. Higgins, sur les plans de M. Edwin O. Sachs. Les travaux en furent conduits avec une célérité merveilleuse; commencés au lendemain de la fermeture annuelle, le 4 août 1900, la plus grande partie en était achevée en trois mois et demi, et le premier bal put y être donné le 26 octobre. Ils continuèrent alors

sur la scène, et enfin le théâtre, complètement terminé, fut livré le 4 avril 1901 à M. André Messager, devenu directeur artistique de Covent Garden restauré.

On aura une idée de l'activité qui dut être déployée dans ce court espace de temps, quand on saura que des aménagements nouveaux ont amélioré la salle remise à neuf, que les magasins, les ateliers, les locaux d'administration furent transformés et agrandis, enfin que la scène tout entière fut démolie, du gril aux dessous, pour être réédifiée sur de nouveaux plans, et qu'il n'en resta que la carcasse des quatre murs.

La société y dépensa cinq cent mille francs. Voyons ce qu'elle en a fait.

Passons rapidement sur les travaux accomplis dans la salle, qui sont les moins importants. Un couloir circulaire, joliment décoré, ménagé tout autour et au-dessous de l'orchestre, des vestiaires nouveaux, des portes supplémentaires ajoutées aux flancs de l'édifice, ont dégagé et rendu plus accessible la vaste salle de Covent Garden, et assuré une rapide évacuation, en cas de sinistre. L'essentiel de la restauration du vieux théâtre, c'est la réfection de la scène, et nous allons tenter de la décrire.

Il n'en resta, je l'ai dit, que les murs. En même temps que l'on en creusait les dessous,

déjà très profonds cependant, afin d'y loger les appareils électriques qui allaient actionner la machinerie, on en surélevait le toit, et le nouveau gril était établi à plus de six mètres au-dessus de l'ancien. Deux larges corridors de service étaient construits sur les côtés, d'innombrables ponts jetés à travers le cintre, les resserres à décors, placées à droite de la scène, distribuées pour la commodité du service, et pourvues de planchers superposés prêts à recevoir tous les praticables et les accessoires encombrants.

La machinerie était simplifiée et perfectionnée par l'emploi du système allemand de Brandt, dont Covent Garden vient de faire la première application à Londres, et qui marque un progrès considérable dans l'usage des contrepoids. Je n'entreprendrai pas de le décrire ici : il faudrait pour cela multiplier les détails techniques, où je risquerais de me perdre, et dont la langue serait accessible aux seuls ingénieurs[1]. Le système de Brandt repose sur une utilisation nouvelle des contrepoids, par le moyen de fils de métal s'enroulant sans fin autour de poulies, et permettant ainsi, par une plus grande répartition de la force et par la multiplication des surfaces de frottement.

1. On en trouvera la description dans la revue *Engineering*, publiée à Londres, 35, Bedford street, n° 1849, du 7 juin 1901.

de diminuer le nombre et l'importance des contrepoids, de faciliter et de réduire la main-d'œuvre, d'accélérer, de régulariser et d'assurer davantage le travail. Tandis que, dans l'actuelle machinerie, plusieurs hommes sont nécessaires pour la manœuvre d'un rideau, ici, au contraire, un seul homme peut faire mouvoir à la fois plusieurs décors, et dans un moindre temps. Avantage inappréciable, dans un théâtre destiné à déployer de grandes mises en scène.

Et voici maintenant le plateau de scène.

Il est mobile. Plus loin, nous étudierons l'utilité du plancher mobile, et nous en décrirons les différents modes de construction adoptés à ce jour.

Celui auquel s'est arrêté M. Sachs, et dont il a du reste inventé les parties essentielles, n'est point parfait, en ce sens qu'il ne permet que l'élévation ou l'abaissement horizontal de tout ou partie de la scène dans toute sa largeur, mais il suffit sans doute aux besoins de Covent Garden.

Plaçons-nous au milieu du proscenium, le dos à la salle, face au mur du lointain. Toute la scène, dans la largeur de l'ouverture du cadre, de droite à gauche, est partagée en cinq bandes longitudinales et parallèles à la rampe, dont chacune, large de deux mètres soixante environ, constitue une section indépendante. Elles sont séparées les unes des autres par des trappillons de trente centi-

mètres de largeur, qui, pouvant s'ouvrir à travers toute l'étendue de la scène, donnent passage, le cas échéant, à des décors, fermes, châssis, terrains, etc., émergeant des dessous.

Quel est l'objet de ces cinq sections ? En s'élevant ou en s'abaissant à volonté, elles creusent des trous ou dressent des obstacles, et ainsi le plancher peut se vallonner à des niveaux différents : dans le premier cas, elles épargnent aux machinistes le maniement des trappes et des costières, qu'il faut soulever et emporter une à une; dans le second, elles suppriment en partie les praticables, économisent la place qu'ils occupent en coulisses, l'argent qu'ils coûtent. Dans les deux cas, elles accomplissent instantanément des manœuvres toujours longues, difficiles, et souvent périlleuses.

Voilà les avantages, et ils sont considérables.

La seule objection au système de Covent Garden est celle-ci : les cinq sections, actionnées ensemble ou séparément, s'éléveront ou s'abaisseront à des niveaux gradués, mais *toujours horizontalement* et dans toute leur étendue ; elles ne pourront ni prendre aucune position oblique, ni se mouvoir sur une partie seulement de leur longueur, et il en résulte que, si l'on veut figurer une colline ou un chemin de montagne ou une montée quelconque, ou une terrasse sur l'un des côtés de la scène, un maté-

riel supplémentaire devra compléter leur manœuvre : des praticables viendront s'y adjoindre, et ce sont eux justement qu'il faudrait pouvoir supprimer tout à fait.

Pour surprendre cet agencement dans sa vie intime, descendons dans les dessous.

Nous voici loin de l'encombrement, de la complication et de la poussière des vieux théâtres. Plus de poteaux, de potelets, de chapeaux de fermes, de sablières, de poutres enchevêtrées, de fils, de câbles, etc... Un seul étage au-dessus du sol, où reposent les machines électriques ; partout, du fer et de l'acier, de sveltes et élégantes fermes métalliques, des solives minces et robustes, qui sont comme les muscles bleus de cet organisme, des croisillons légers comme des fibres tendues, des chariots de fer, un épanouissement de force gracieuse et souple, qui semble l'image même de ce corps moderne, réduit à ses organes utiles.

Le plancher de chacune des sections repose sur un pont métallique, formé de deux amples fermes arquées, et qui s'appuient elles-mêmes sur quatre solives encastrées dans des glissières, où elles se meuvent sans bruit, presque sans frottement, aussi doucement qu'un télescope se replie ou se développe. A l'extrémité de chacun d'eux, du côté cour, un levier, actionné par un électricien, commande la manœuvre ; une règle graduée indique

le niveau; quelques secondes suffisent à porter chaque pont à son point extrême, en haut ou en bas; et les conditions économiques dans lesquelles fut installée cette machinerie, mue tout entière par l'électricité, sont telles, que chacune de ces opérations ne coûte que deux centimes.

Les sections 1 et 2 — la première étant prise du rideau de scène — peuvent s'élever de deux mètres et s'enfoncer de deux mètres soixante-six. Les trois dernières permettent des opérations plus importantes : elles montent à trois mètres. Au-delà de la cinquième, le plancher est fixe : il est percé de quelques trappes, qui donnent accès, d'abord à la chambre des machines, puis à une vaste resserre où les décors de vingt-huit opéras sont roulés, étiquetés et rangés dans des cases sèches.

Avant d'aller plus loin, résumons en ces deux termes les services de cette machinerie : d'une part, elle permet des mises en scène irréalisables auparavant, dans un temps plus court, avec moins d'hommes et moins de matériel; d'autre part, grâce à l'ingénieux maintien des trappillons, elle n'empêche rien de ce qui est possible avec l'ancienne machinerie, je veux parler de l'utilisation des dessous pour la mise en scène : on sait que l'on ne pourrait en dire autant de tous les mécanismes nouveaux construits en Allemagne et en Autriche depuis vingt ans.

Mais il y a autre chose. L'usage de la trappe ne saurait être supprimé. Pour des apparitions, des écroulements, ou toutes espèces d'artifices de mise en scène, il est indispensable de pouvoir creuser une fosse ou ouvrir une trappe, et M. Sachs y a pourvu.

Tandis que les ponts 3, 4 et 5 supportent un seul tablier, les deux premiers en supportent deux : l'un, pareil aux autres, au niveau du plancher, et qui, n'étant qu'une des parties de ce plancher, forme une des sections que nous considérions tout à l'heure; l'autre, établi deux mètres plus bas, et qui constitue ainsi dans les dessous une seconde plate-forme, égale et parallèle à la plate-forme supérieure. Que le pont s'élève ou s'abaisse, ses deux tabliers obéissent au même mouvement; mais, à tout instant, des trappes peuvent être ouvertes dans le plancher supérieur, et le plancher inférieur peut recevoir tous les bâtis et toutes les équipes nécessaires à la mise en scène.

J'ai vu manœuvrer la machinerie de Covent Garden. C'était pendant une représentation de *Carmen*. A l'acte de la Plaza, lorsque la scène fut débarrassée des décors du précédent tableau, le régisseur, au moyen d'un bouton, alluma dans le dessous une lampe-signal placée en face de l'électricien; celui-ci, aussitôt, fit jouer un levier, puis un second, et les sections 4 et 5, d'un mou-

vement rapide et doux, commencèrent leur ascension, pour s'arrêter brusquement, sur une nouvelle manœuvre des leviers. Il n'avait pas fallu cinq secondes pour que le sol de la scène fût exhaussé, dans toute sa largeur, à deux niveaux différents. En même temps, une bande de toile rabattue masquait le vide ainsi découvert par la partie surélevée, des décors descendaient du cintre, les chariots amenaient les châssis à leur place : en cinq minutes, un changement, qui en eût naguère exigé quinze, était accompli.

Peu de chose à dire de l'éclairage de Covent Garden, qui n'apporte nulle innovation. Quatre couleurs, qui se reproduisent dans tous les appareils, et qui sont étagées à la rampe sur trois rangs : le rouge, le bleu, le jaune et le blanc, y participent. Le jeu d'orgue est placé à la face dans le dessous. Le régisseur y commande par le moyen d'un porte-voix. A côté de celui-ci, du reste, douze boutons électriques, qui actionnent des sonneries ou des lampes-signaux, portent ses appels dans toutes les parties du théâtre. Il faut regretter que l'on n'ait point tenté, dans l'éclairage de ce beau théâtre, un effort semblable à celui qui a rénové sa machinerie. On eût pu, à cet égard, s'inspirer des travaux accomplis il y a deux ans à l'Opéra de Paris.

Mais là se fût borné l'exemple emprunté aux théâtres parisiens, et ceux-ci, par contre, pourraient méditer celui qui nous vient de Covent Garden. Voici un théâtre qui, en pleine exploitation, sans nécessité essentielle, entreprend la réfection totale de ses services, et jette sur les chantiers des centaines de mille francs. N'est-ce pas merveilleux? Ici, au contraire, des millions s'engouffrent au ventre de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française : pas un de nos ministres, pas un de nos architectes ne songe à y appliquer les leçons que l'étranger ne nous épargne pas. Pieusement, dans la poussière noire des décombres, ils recueillent des morceaux calcinés de routine, et c'est ce fantôme décrépit qu'ils érigent entre des murs qui n'ont de neuf que l'apparence ! Combien d'incendies encore faudra-t-il voir au ciel de Paris, pour que l'on consente à nous y montrer un vrai théâtre?

XIX

Drury Lane

Drury Lane est de ces théâtres qui, Noël venu, jouent ces féeries monstrueuses, ces pièces invraisemblables, où l'on défie la nature et la raison, où la fantasmagorie devient de l'ordre, où la folie semble du bon sens, où des rochers se muent en maisons, où des personnages extravagants conquièrent la lune sans que nul s'en étonne, et que les Anglais appellent des « pantomimes », bien qu'elles n'aient aucun rapport avec les pièces que nous nommons ainsi.

Entre tous, Drury Lane est le plus fameux. Son succès est continu et ne laisse point de place aux mauvaises surprises. Son programme annuel est mathématiquement réglé : il ouvre, vers la fin du mois d'août, avec un mélodrame qui le conduit infailliblement jusqu'à Noël ; alors apparaît la « pantomime » périodique, avec laquelle on ferme au mois de mai : l'année est faite, et le bénéfice gagné.

Il est, du reste, dirigé par un homme jeune, actif, hardi, autoritaire, M. Arthur Collins, qui sait conserver un esprit net et une raison exacte au milieu des imaginations troublantes où il vit. Son théâtre est très grand : c'est le Châtelet, mais un Châtelet où, sur une superficie de terrain sensiblement égale, on a aménagé la salle de manière à lui donner une capacité supérieure de plus d'un tiers. S'il le faut, M. Collins peut recevoir quatre mille spectateurs (mais comment! en les empilant dans les hauteurs, en utilisant toutes les portes, tous les degrés des escaliers, tous les coins), et il réalise des recettes de mille livres, c'est-à-dire de vingt-cinq mille francs... Vous le voyez, nous sommes bien au pays de la chimère.

La scène est vaste; c'est un vaisseau énorme, augmenté d'une arrière-scène considérable, qui permet d'atteindre à des profondeurs presque invraisemblables, et de donner aux décors des perspectives que l'Opéra seul pourrait réaliser, s'il utilisait le foyer de la danse. Les coulisses de côté ont plus de six mètres de largeur; de plus, la scène possède, à la cour et au jardin, de très profondes cases à décors, qui permettent de laisser à tout moment le plateau complètement libre.

La construction et la peinture des décors se font au théâtre. On y fabrique aussi l'hydrogène qui sert à produire la lumière oxhydrique, destinée aux pro-

jections, de préférence à l'électricité. L'aération et la ventilation du théâtre sont assurées par des appareils probablement semblables à ceux de l'Opéra de Wiesbaden, auxquels M. Albert Carré nous a initiés dans son rapport sur les théâtres d'Allemagne et d'Autriche : les conduites du calorifère, qui circulent partout, portent dans toutes les parties de l'édifice de l'air chaud en hiver, en été de l'air rafraîchi par un puissant ventilateur électrique.

Dans toutes ses entreprises, Drury Lane me donne l'impression d'un de ces « rois » fastueux du Nouveau Monde, dont le seul bon plaisir réglemente toute une industrie, et qui se donnent de temps en temps le luxe d'étonner leurs semblables.

Nous avons noté ailleurs quelques-uns des tours où se complaît l'imagination de M. Collins et de ses collaborateurs. Lorsqu'il joua naguère *The Sleeping Beauty* (*la Belle au bois dormant*), il eut la fantaisie de faire construire à Vienne tout un décor en verre de Venise, qui est demeuré fameux, et où figurait un lit à défier toutes les inventions des contes de fée. Drury Lane a aussi ses fastes et son petit musée historique, qui reste le témoin de sa gloire ancienne : on y montre avec fierté le « green room » qui vit Sheridan et Mrs Siddons — la Sarah de son temps, ainsi qu'on

l'y appelle — avec la glace, la pendule et la bibliothèque de l'époque. Le « green room » est le petit foyer où se tiennent les artistes avant d'entrer en scène. « Il y a vingt ans, nous dit en souriant M. More, le directeur de la scène, je n'entrais là qu'en me découvrant, comme dans une église. » A l'Odéon, ce qui fut la loge de Mlle Georges sert aujourd'hui d'atelier de tapisserie.

Mais voici qui mérite de retenir un moment notre attention, et qui fait pour nous le principal intérêt de ce théâtre.

Comme celle de Covent Garden, la scène entière de Drury Lane est mobile. C'est d'ailleurs l'an dernier seulement que M. Arthur Collins en a complété et perfectionné l'agencement mécanique. Le premier des théâtres de Londres, Drury Lane fut pourvu, il y a huit ans, d'ascenseurs hydrauliques, qui permettaient d'élever ou d'abaisser les deux derniers plans et de leur donner en même temps les inclinaisons voulues. Mais leur mécanisme demeurait imparfait. Il y a beaucoup à attendre de la force hydraulique, à la condition qu'elle soit sévèrement domestiquée, et, pour des raisons qui seront exposées plus loin, les techniciens lui préfèrent aujourd'hui l'électricité.

L'onéreuse installation de Drury Lane, qui avait coûté deux cent mille francs, avait été conduite

dans des conditions précaires. En dépit de tous les efforts, les pistons fonctionnaient mal; il est arrivé, un soir, qu'après s'être élevés, comme ils le devaient, et avoir porté la décoration de scène à la hauteur convenable, ils se sont tout doucement abaissés, précipitant sans motif une montagne dans les dessous; la force hydraulique est aveugle et sourde, elle n'entend pas raison, et il a fallu, ce soir-là, que les personnages de la pièce prennent le parti de gravir une montagne hypothétique. De plus, les dessous de Drury Lane étaient peu profonds; ils n'avaient pas plus de cinq mètres, partagés en deux étages; il en résultait que les pistons, trop courts, ne pouvaient fournir qu'un développement insuffisant pour un théâtre dont le cadre a près de douze mètres de hauteur. Enfin, ces pistons, d'un diamètre excessif, étaient volumineux; les machines, mal placées, occupaient les trois quarts des dessous, qu'elles rendaient ainsi inutilisables.

Mais, de ce que la force hydraulique ne rendait pas ici les services que l'on en attendait, il serait téméraire de conclure à sa condamnation. L'exemple mémorable de certains théâtres d'Allemagne et d'Autriche (à l'Opéra de Budapest et au Burg de Vienne, notamment) en atteste les mérites. D'ailleurs, M. Arthur Collins se proposait de reconstruire complètement la scène de son théâtre, d'en creuser les dessous, et de substituer

au moteur ancien un moteur moins encombrant et plus docile. Cette réfection est aujourd'hui accomplie, et c'est encore à M. Edwin O. Sachs que M. Collins s'est adressé pour la diriger. La nouvelle machinerie offrant beaucoup de rapports avec celle de Covent Garden, je me contenterai de l'examiner sommairement.

On a élargi la scène, approfondi les dessous, et conservé, mais en les améliorant, les deux ascenseurs hydrauliques qui actionnaient les plans 3 et 4. Les plans 1, 2, 5 et 6, auparavant fixes, ont été placés sur des ascenseurs électriques, pareils, dans leur structure, à ceux de Covent Garden, que nous avons décrits.

Chacune de ces sections, qui occupent toute la largeur de la scène au cadre, mesure $12^{m},192$ sur $2^{m},438$. Mais voici la supériorité de leur machinerie sur celle de Covent Garden : tandis que les sections 5 et 6 ne peuvent subir qu'un déplacement horizontal, les quatre premières peuvent être inclinées à volonté, à droite ou à gauche, en avant ou en arrière, et, par surcroît, la première et la deuxième sont subdivisées en un certain nombre de plateaux moindres ou de sous-sections, qui permettent l'installation de trappes variées.

Chaque section forme ainsi un organisme indépendant, pouvant manœuvrer seul ou concurremment avec les autres, et, en quelques secondes,

leurs mouvements combinés transforment la scène, vallonnant et brisant le plateau pour les plantations les plus pittoresques. Elles constituent autant de ponts de fer, suspendus par dessous à des câbles et se mouvant dans des guides; les câbles, à leur tour, s'enroulent autour de tambours fixés sur le sol, et sont mis en mouvement par un moteur électrique ici, hydraulique là. Le déplacement vertical de ces ponts est de $2^m,75$ au-dessous du plancher de la scène, et de $3^m,40$ au-dessus; leur vitesse d'ascension est de $4^m,8768$ par minute.

Les ascenseurs hydrauliques et électriques ont été fabriqués à Vienne, et calculés de manière à pouvoir supporter un poids de deux tonnes, représentant celui d'une trentaine de personnes avec les décors usuels.

Enfin, en souvenir sans doute des méfaits de la première installation, on a prévu le cas où le courant viendrait à manquer subitement, et où les ascenseurs cesseraient de fonctionner. On a, pour y parer, disposé un mécanisme à bras actionné par un treuil, et, en cas de besoin, la force humaine viendrait immédiatement suppléer la force électrique. De même, si l'un des câbles se rompait, des cliquets de sûreté ont été disposés, et les sections seraient instantanément immobilisées.

Ainsi pourvu, Drury Lane peut rivaliser avec

n'importe quel théâtre du continent et se proclamer impunément l'empereur des théâtres de pantomimes. Il n'est pas de mise en scène fabuleuse, de plantation complexe, de décoration invraisemblable, il n'est pas de « truc » qu'il lui soit interdit de réaliser.

XX

LE LYCEUM

Sir Henry Irving

La renommée du Lyceum a passé les mers et s'est propagée à travers les deux mondes. Le temps n'est pas loin où, pour tout Français, le Lyceum était par excellence le type du théâtre anglais ; en lui se résumait tout ce que nous savions, tout ce que nous consentions à savoir de la vie dramatique des fils de Shakespeare. Nous demandions au voyageur qui revenait de Londres : « Etes-vous allé au Lyceum ? » Et, s'il n'y était point allé, nous assurions qu'il n'avait rien vu et que son voyage était à recommencer.

Une gloire si obsédante est lourde à porter : elle prépare des déceptions à qui prend à la lettre les articles des journaux ; elle fait tort à des rivaux que l'on ne cite même pas. Le Lyceum la doit à l'admirable intelligence qui y commanda pendant de longues années. Sir Henry Irving est autre chose qu'un directeur et un comédien. Sir

Henry fut l'âme même, le cœur et le sang de son théâtre. Par lui, a été restauré à Londres ce goût de la mise en scène, qui a fait des théâtres anglais ces maisons de luxe et de grâce que nous avons décrites. Par lui, par le propre exemple de son succès et par un louable souci d'émulation, les théâtres rivaux se sont essayés d'abord à des imitations tâtonnantes, puis ont innové, et bientôt ont excellé à leur tour. Et s'il est vrai de dire que nos directeurs les plus notoires, quand ils tentent des mises en scène nouvelles et ingénieuses, écoutent la leçon qui vient de Londres, il faut ajouter que, quoi qu'ils fassent, ils sont toujours en quelque sorte, et à leur insu, les tributaires d'Irving.

Ce précieux artiste, de goût si sûr, d'œil si pénétrant, d'intelligence si ouverte, ce subtil arrangeur d'étoffes et de couleurs, ce remueur de foules si expert en l'art des groupements, est mieux encore qu'un professeur de mise en scène. Il a fait de son ancien théâtre une maison d'art, un conservatoire vivant où se perpétua le triomphe des grandes œuvres nationales. Il est, à Londres, le fervent maître des cérémonies de Shakespeare, dont il vivifie les ouvrages avec une foi ardente. Et ainsi le Lyceum fut, grâce à lui, quelque chose comme notre Comédie-Française, le gardien fidèle du Verbe anglais.

L'initiateur de la mise en scène moderne fut, à Londres, le grand acteur Kean. Kean, le premier, eut l'intuition du rôle considérable qu'elle devait jouer dans l'art dramatique, et de l'aide essentielle qu'elle allait apporter aux écrivains de théâtre. C'est lui qui remit à la scène, avec un succès inouï, *Henri V* et de nombreux drames de Shakespeare. Kean mort vers 1862, son œuvre fut reprise, élargie, complétée, dix ans après, par Irving; et son disciple, alors dans toute la vigueur de l'âge, par l'effort constant d'une intelligence appliquée, et grâce à un sens aigu de son art, ne tarda pas à devenir créateur à son tour.

C'est le Lyceum qui fut le champ d'expériences de ses méritoires entreprises. Près de trente ans de succès ininterrompus assurèrent à son directeur une éclatante renommée et une indépendance de fortune, dont il est bien permis de parler, puisqu'elle atteste la persistance de la faveur anglaise pour son comédien préféré. Mais sir Henry, parvenu au faîte de la vie, ayant vécu en grand seigneur plus soucieux de considération et de faste que d'épargne, peut-être las aussi d'un long labeur, a commencé, il y a quelques années, une série de fructueuses tournées, dans la province anglaise d'abord, puis en Amérique ; à voyager ainsi près de la moitié de l'année, il s'est désaccoutumé de son vieux théâtre, et, aujourd'hui, complète-

ment désintéressé de sa direction, il n'y donne plus, chaque année, que trois mois de représentations.

La fortune du Lyceum s'est ressentie du départ de son glorieux maître. D'autres causes participent aussi à ce commencement de déchéance. Soumise à la loi universelle, Londres se déplace lentement vers l'ouest ; le centre de sa vie, qui était naguère au Strand, s'achemine progressivement vers Haymarket et Piccadilly, et le Lyceum voit peu à peu décroître son lustre au profit de théâtres plus nouveaux, plus activement dirigés ou mieux placés, comme le Majesty, le Haymarket ou le Wyndham.

Mais, si M. Irving vieillissant assiste à la vieillesse du théâtre qu'il a illustré, son œuvre du moins subsiste tout entière. C'est par elle surtout, plus que par son talent dramatique, que son nom restera dans l'histoire de l'art théâtral en Angleterre. Il a la voix sourde et traînante, fixée sur un registre monocorde, soudain aiguë et dissonante quand elle s'élève, le geste court et lourd, un procédé qui consiste à prolonger et à mâcher les phrases, pour éclater tout à coup et proférer brusquement les mots de valeur, un ensemble de qualités très fortes, la puissance, l'autorité, la sûreté de la composition, mêlées à des défauts trop apparents. Un Taillade, avec moins d'envergure. Tel qu'il est, sir Henry demeure un acteur illustre, dont le

talent reste inégalé dans la présente Angleterre, mais qu'il serait sans doute téméraire de consacrer comme un très grand acteur. Son mérite essentiel, et sa gloire la plus sûre, est d'avoir rénové et porté à sa perfection l'art de la mise en scène : il en fut l'apôtre, et il en restera le génie. Et là du moins est son domaine incontesté.

Cet hommage rendu à la bienfaisante action de M. Irving, constatons que, si son pieux zèle n'a pas fléchi, ses méthodes d'exécution sont demeurées stationnaires. Tandis que, autour de lui, d'anciens théâtres se transformaient, ou que des théâtres nouveaux s'édifiaient, le Lyceum restait ce qu'il fut jadis.

J'ai eu, je l'avoue, un certain étonnement, en pénétrant sur la scène, à y constater que, si l'électricité a été admise à participer à l'éclairage, elle n'y a que la part congrue. La double rampe se compose de lampes électriques et de lampes à gaz, dont les feux se combinent ; mais toutes les herses sont alimentées par le gaz, et les portants électriques sont assistés d'appareils à gaz de forme circulaire, posés horizontalement, comme des couronnes, sur des pieds portatifs. Chaque fois que M. Irving a besoin d'un éclairage spécial, délicat ou compliqué, il emploie le gaz, à l'exclusion de l'électricité. Il en donne cette double raison : que le gaz permet des

gradations et des dosages de lumière plus exacts, et que l'électricité, en changeant d'intensité, change de coloration. Il est vrai aussi qu'aux débuts de l'éclairage électrique, des esprits chagrins lui reprochaient la crudité et la dureté de son éclat, et faisaient profession de lui préférer le gaz. Mauvais prétextes de la routine qui se défendait. Toutes ces résistances ne sont-elles pas culbutées aujourd'hui par l'invention d'appareils perfectionnés, d'une sûreté et d'une délicatesse parfaites, et par l'usage des verres dépolis ou diversement colorés, qui adoucissent et fondent l'éclat de l'étincelle électrique? Il faut croire plutôt que M. Irving se trompe, et que, accoutumé au maniement du gaz, devenu entre ses mains un instrument docile, il a dédaigné de s'initier à la pratique de méthodes nouvelles [1].

Quoi qu'il en soit, le Lyceum est fort bien éclairé, et, comme dans tous les théâtres anglais,

1. Jusqu'au XIXe siècle, les théâtres étaient éclairés par une rampe et un lustre central, où la cire avait remplacé le suif et l'huile, successivement employés. En 1821, on fit le premier essai d'éclairage par le gaz, à l'inauguration de l'Opéra de la rue de Peletier. Vingt-sept ans après, en 1848, c'est encore l'Opéra qui utilisa le premier la lumière électrique pour un effet de lever de soleil, dans *le Prophète*. Mais la première application totale en France n'en fut faite qu'en 1878, à l'Hippodrome de l'avenue de l'Alma. En 1883, l'Opéra commençait la réfection de son mode d'éclairage qui fut achevé en 1886.

On sait que le gaz est aujourd'hui sévèrement proscrit par les règlements de tous les théâtres parisiens.

l'éclairage y comprend deux rampes verticales de cadre et de nombreux appareils à projection.

Les manœuvres se font à l'aide de contrepoids. Les dessous sont profonds et convenablement aménagés.

La scène est de dimensions moyennes, peu profonde, mais pourvue d'une arrière-scène qui permet, le cas échéant, d'obtenir de remarquables effets de lointain. Au-dessus d'elle, se trouve l'atelier de peinture, où l'on hisse les décors par le moyen qui a été déjà indiqué. Au côté cour, une très vaste resserre, où s'empilent les décors, les châssis, les rideaux de fond. Tout cela est entretenu avec un soin minutieux et un souci de propreté exemplaire. Les poussières des théâtres de Paris sont inconnues à Londres, parce qu'au lieu d'y balayer à la volée, après un arrosage hypothétique, ce qui n'aboutit qu'à déplacer la poussière et à lui procurer l'agrément de changements de résidence, on prend la peine d'y laver fréquemment les parquets.

Le rideau d'avant-scène est double. C'est d'abord un rideau, assez peu agréable à l'œil, d'un gris noir, droit, sans plis, terminé à sa partie inférieure par un feston et une passementerie, et qui s'enlève au cintre, d'un seul morceau, pour découvrir un rideau de toile peinte.

Tout un monde évolue dans ce théâtre, dont

l'administrateur général, M. Bram Stoker, m'affirmait que l'on n'y emploie pas moins de cinq à six cents personnes chaque jour.

La salle du Lyceum a été souvent décrite. L'extérieur en est simple : c'est un portique à colonnes. Mais, dès l'entrée, dès ce large et haut escalier qui donne accès au palier de l'orchestre, dont nous avons parlé ailleurs, le caractère général de la décoration intérieure se décèle et se précise. Nous sommes ici dans le vestibule d'un temple. Les couleurs s'y estompent dans une tonalité générale assombrie, la clarté des lampes s'adoucit dans la transparence des verres rouges, c'est du mystère et c'est du rêve qui s'évaporent des murs empourprés.

Et c'est bien, en effet, le vestibule d'un temple, car voici le temple. Vous suivez un couloir, vous poussez une porte, vous êtes dans la cella. La décoration polychrome, où dominent le bistre et le rouge, reproduit les frises délicates de ces maisons pompéiennes, où circulent, en de souples attitudes, des théories de vierges pures. Le long des balcons, alternent les personnages hiératiques, les colonnes peintes, les portiques figurés, les formes géométriques, et des panneaux qui montrent des enfants joufflus, avec des gestes apprêtés, des cortèges de jeunes filles balancées par un rythme de danse. Ici encore, les lampes rouges

jettent sur la décoration un éclat atténué ; le public parle bas, dans un recueillement attentif, comme s'il subissait le charme de cet archaïsme vénérable et de ces lueurs traînantes, ou comme s'il se préparait à communier avec les symboles.

Pour le reste, le Lyceum est pareil, dans ses dispositions essentielles, au type que nous avons indiqué. Tandis que le Majesty n'a que deux étages, il en a trois, ce qui a permis de diminuer le nombre et l'élévation des gradins au balcon et aux galeries, et, en laissant à la salle l'aspect sévère et élégant des théâtres classiques, masque la déplaisante forme d'amphithéâtre que lui font des degrés surélevés comme ceux d'un cirque. Deux avant-scènes seulement s'ouvrent à chaque étage et de chaque côté. L'orchestre des musiciens est en contre-bas, et quasi invisible. Enfin les services accessoires, bars, vestiaires, etc..., sont presque tous installés avec un grand souci de confort.

Le Lyceum est-il le premier théâtre de Londres? Non pas... Mais l'air qu'on y respire est autre, les images qui s'y lèvent viennent des pays lointains, on y est *ailleurs*.

XXI

IMPERIAL THEATRE

Avec l'Imperial Theatre, nous sommes en pleine antiquité, et nous pénétrons sur une Acropole que le premier Empire aurait visitée.

Il est le dernier construit des théâtres de Londres. Élevé à Saint-James Park, proche de Westminster, assez loin, d'ailleurs, du centre mondain de la ville, à la place de l'ancien Aquarium Theatre, qui y fut fondé, en 1876, par M. Edgard Bruce, l'Imperial, après des fortunes diverses, qui le placèrent successivement entre les mains de miss Marie Litton, puis, une première fois, de Mme Langtry, et, entre autres successeurs, de M. John Hollingshead, vient d'être réédifié par Mme Langtry, qui, de même que M. Tree au Majesty, en est seule propriétaire, en même temps qu'elle le dirige et en est l'actrice principale.

Par l'exemple de Covent Garden, nous avons constaté l'extraordinaire célérité des architectes et des entrepreneurs anglais ; mais voici qui est mieux encore : les travaux de l'Imperial ayant été com-

mencés le 1er janvier 1901, sous la direction de l'architecte Frank Verity, la construction en était achevée en quarante-sept jours, et le théâtre ouvrait le 22 avril, trois mois et demi après le premier coup de pioche, avec une pièce de MM. Pierre et Claude Berton, *le Collier royal*. Voilà un record que nos architectes ne sont pas près de battre !

Mme Langtry est une comédienne célèbre par sa beauté, par son luxe et par l'énergie de ses desseins, et qui, après une carrière dont le théâtre fut la gracieuse illustration, et des tournées qui portèrent son nom en Amérique, s'avisa, jeune encore, d'être seule maîtresse dans une maison qui fût à elle, et y réussit. Du coup, elle a doté Londres de son plus resplendissant théâtre. Etant femme et dédaignant de devenir une théoricienne de son art, elle ne s'est point appliquée à des innovations scéniques, qui sont ouvrage d'homme. C'est aux yeux de ses contemporains qu'elle a entrepris de s'adresser, et elle les a d'emblée émerveillés par le décor fastueux d'une salle de théâtre probablement unique au monde.

Cette salle est petite et ne contient que onze cent cinquante places, du reste largement espacées et aussi confortables que possible. Mais elle est tout en marbre. En marbre du haut en bas, sur ses quatre faces, depuis le parquet, où se développe un épais tapis illustré d'impressionnantes cou-

ronnes impériales, jusqu'à l'origine du plafond. La rampe elle-même est dissimulée par un revêtement marmoréen. Et ce marbre n'est point une imitation de marbre : il vient en droite ligne des carrières de Pavonazetta et de Sienne; les seuls ornements qui en rompent la majesté sont de métal poli; pas une plinthe de bois n'est entrée dans la construction apparente; nulle part, la moindre dorure ni la plus discrète peinture décorative; si Mme Langtry l'eût osé, ses fauteuils sans doute seraient de marbre de Paros, pareils à ceux où s'asseyaient les archontes au théâtre de Dionysos. Et l'on demeure confondu d'un tel déploiement de luxe : il a coûté à sa fastueuse ordonnatrice près de douze cent mille francs.

Par aventure, tout ce luxe est de bon goût. Ce qui frappe tout de suite dans la décoration de l'Imperial, ce n'est pas sa richesse, c'est sa simplicité et sa grave beauté : rien qui attire particulièrement le regard et le choque par quelque splendeur excessive; mais un ensemble sobre et relativement discret, une vision de sérénité et de noble grâce.

Tout ici est d'une invention originale et presque toujours heureuse. Le cadre de scène ne ressemble point à ceux que nous avons coutume de voir. Il figure la façade d'un temple grec. De chaque côté, deux colonnes jumelles, de marbre gris de Cipollino, reposent sur un haut et massif piédestal de marbre

blanc veiné de Pavonazetta, et supportent un fronton antique de marbre blanc, triangulaire comme celui du Parthénon, au centre duquel un aigle impérial, de bronze mat, déploie orgueilleusement ses ailes.

Les murs des trois autres côtés sont vêtus de marbre veiné, d'un ton doux et discret; la monotonie de ces surfaces lisses est coupée par des pilastres de marbre rose de Sienne, qui, appuyés sur le sol, s'appliquent le long de la muraille, et supportent des chapiteaux de bronze mat, au-dessus desquels court une frise d'ornements géométriques.

Le plafond de la salle, à laquelle l'architecte semble avoir voulu donner le caractère d'un atrium, est blanc et or, plat, comme serait un velarium, avec une rosace centrale formée de quatre losanges réunis par le sommet, et encadrée dans un carré, sur les faces duquel se reproduisent quatre nouveaux losanges.

Le théâtre est rectangulaire, et ne contient d'autres places de côté que celles des deux loges dont nous parlerons bientôt. Toutes les autres regardent la scène. Au rez-de-chaussée, un orchestre fortement incliné, qui comprend huit rangs de larges fauteuils jaune d'or, et, derrière lui, un parterre de places populaires, qui en a sept. Au-dessus, deux balcons superposés, dont le premier, surplombant le parterre, contient sept rangs de fauteuils en amphithéâtre, et le second davantage;

contre leurs balustrades sont suspendus une série d'écussons de soie brodée, dont la plupart reproduisent des ornements impériaux, et qui sont, avec les deux loges, les seules notes éclatantes qui relèvent l'austérité de la décoration.

Les deux uniques loges, que l'on qualifie de « royales », seraient plus justement appelées impériales, car elles semblent l'encadrement désigné de quelque éblouissant imperator. Imaginez, à droite et à gauche, appliquées sur les deux faces latérales, deux loges qui s'avancent vers la scène, surplombant et faisant, à trois mètres environ du sol, une saillie en demi-cercle, comme une loggia accrochée à la façade d'une maison. Elles sont très hautes, dominées par un majestueux baldaquin doré, en forme de diadème, d'où tombent de lourdes draperies de soie verte écussonnée d'or, qui se relèvent sur des rideaux de soie jaune, brodés de blanches fleurs de lis. L'ensemble a l'aspect d'un dais solennel, plus approprié à recevoir de reluisants personnages habillés en jeux de cartes que de pauvres seigneurs étriqués dans leurs habits noirs. Ces loges sont, du reste, confortablement installées et pourvues chacune d'un salon de repos élégamment meublé.

L'impression d'ensemble est de bon goût, et la distribution de l'éclairage n'est pas moins heureuse.

Il est obtenu par une combinaison de lampes invisibles et d'appareils de métal.

Au-dessus de l'entablement qui couronne la frise, tout autour de la salle, et du fronton qui s'éploie au-dessus de la scène, courent des rampes électriques invisibles, composées de lampes opalisées, dont la lumière, réfléchie et diffusée par le plafond blanc, se répand également dans tout le théâtre. Par surcroît, des lampes antiques à deux becs, munis d'ampoules en forme de flammes, sont suspendues aux murailles par des chaînettes. Elles y alternent avec des torches de bronze, pourvues des mêmes ampoules, et dont la pointe inférieure s'appuie au mur, tandis que la partie éclairante s'en détache, retenue aussi par une chaîne; ces torches se reproduisent aux deux balcons, dans les intervalles des écussons de soie. Enfin, à droite et à gauche du cadre de scène, un haut trépied de bronze, de deux mètres environ, supporte une torchère antique, où brûlent six lampes électriques. Et, grâce à ces lampes, à ces torches, à ces rampes invisibles qui dissimulent les foyers éclatants dont les yeux seraient éblouis, la salle est baignée d'une lumière discrète et chaude, qui en fait valoir les rares beautés.

Les couloirs et les foyers sont aussi bien agencés et aussi confortables qu'il est d'usage à Londres. Chaque catégorie de places a son foyer

spécial. L'un est noir et blanc, l'autre est vert et blanc : tous sont de style empire, avec des meubles, des bureaux, des vitrines, des fauteuils, des sièges épars, qui leur donnent l'apparence de salons privés. Au premier balcon et à l'orchestre, des bars y sont adjoints. Partout, de somptueux tapis, de couleur vert sombre, étalent sous les pieds de hauts diadèmes impériaux. Les couloirs sont tendus de papier imitant l'étoffe, où l'on voit des couronnes — de lierre cette fois — se répéter sur un fond bleu vert.

Voilà l'Imperial, et nous pourrions arrêter ici notre description. Mme Langtry n'en a renouvelé, en effet, que la salle et les espaces réservés au public. La façade de l'ancien théâtre, intégralement conservée, est dépourvue d'intérêt, avec ses pauvres colonnes de pierre de taille et son revêtement de briques rouges.

Quant à la scène, elle est petite et aménagée sans recherche de nouveauté. Pour tout sous-sol, deux mètres de profondeur. Ni plans, ni costières pour les chariots. Pas même de contrepoids, les manœuvres se faisant au treuil. Voici cependant, à titre d'indication, les mesures du plateau : profondeur, 13m,50 ; — largeur, de mur à mur, 20 mètres ; — largeur du cadre, 10 mètres ; — hauteur du cadre, 8m,50 ; — hauteur totale, du plateau au

gril. 16m,50, ce qui oblige à plier les rideaux pour les élever au cintre.

Quant à l'éclairage, il comprend cinq herses. Trois couleurs, bleu, rouge, blanc, s'y répètent partout. Le jeu d'orgue procède du même principe que celui du Majesty, mais il m'a semblé être d'un maniement plus compliqué.

En dépit de l'exiguïté de la scène et de sa médiocre machinerie, les manœuvres se font cependant avec une rapidité surprenante. Mme Langtry réalisait, dans *le Collier royal*, des changements de décors presque instantanés. Et ceci vient à l'appui de ce que nous exposions dans un précédent chapitre, en comparant aux nôtres les habitudes des théâtres anglais; n'ayant ni place ni machinerie perfectionnée, Mme Langtry y supplée par un nombreux personnel : elle emploie quotidiennement à son théâtre deux cent cinquante artistes et employés.

Elle le dirige avec beaucoup d'activité et un goût très sûr. Nous venons d'en trouver le témoignage dans la décoration de la salle, dont le mérite lui revient en propre. J'ai pu constater qu'elle n'apporte pas de moindres soins à la mise en scène. A cet égard, elle avait présenté la pièce de nos compatriotes, MM. Pierre et Claude Berton, avec le scrupuleux souci de leur faire honneur.

Mais il convient, en outre, de lui donner acte

d'une ingénieuse innovation. Elle a totalement supprimé le manteau d'Arlequin. Sur les côtés, le premier châssis est toujours peint en continuation du décor; au haut du cadre, la frise rouge habituelle est remplacée par la partie inférieure du rideau de scène. Ce rideau est en étoffe, coulissé comme des stores d'appartement. Il se termine en bas par une large frange d'un riche travail, brodée de chimères d'or en saillie; lorsqu'il se lève sur la scène, au lieu de disparaître complètement au cintre, il s'arrête avant la fin de sa course, et cette haute frange forme, au sommet du cadre, une bande d'aspect architectural, qui masque la vue du cintre. A tout prendre, il n'y a pas de raison pour que l'on reste fidèle au culte du manteau d'Arlequin.

Là est la seule nouveauté scénique de l'Imperial. Comme il est fâcheux que Mme Langtry n'ait pas tenté davantage! Cette femme d'intelligence et d'initiative pouvait, si elle l'eût voulu, compléter les enseignements qui nous viennent de Covent Garden, du Majesty, de Drury Lane. Elle a la foi, elle avait l'argent : il ne lui a manqué que de vouloir.

XXII

HAYMARKET THEATRE. — WYNDHAM'S THEATRE

HAYMARKET THEATRE ROYAL

J'aurais aimé pouvoir donner ici au Haymarket la place qui revient à l'un des premiers théâtres de Londres. Mais la description que nous en pourrions faire répéterait, sur beaucoup de points, celle du Majesty.

Le Haymarket est parmi les théâtres les mieux agencés, les plus confortables, les plus élégants et les plus recherchés que possède la grande ville. Les comédies qu'on y joue y attirent inlassablement la société la plus choisie. Lorsque M. Beerbohm Tree songea à construire sont héâtre, il dirigeait le Haymarket, et c'est d'ailleurs juste en face de celui-ci qu'il l'installa; il reproduisit donc, dans le nouvel édifice, toutes les dispositions heureuses dont il avait apprécié le mérite dans son ancien théâtre; et le Majesty n'est, en somme, qu'un Haymarket perfectionné.

La salle du Haymarket contient moins de places

que sa jeune rivale. Elle n'en a que douze ou treize cents. Elle s'en distingue principalement en ceci, que le premier balcon, au lieu de surplomber les fauteuils d'orchestre ou de parterre, leur fait suite en surélévation, comme l'amphithéâtre de l'Opéra de Paris. Elle comprend trois balcons, très profonds et étagés de hauts gradins, des avant-scènes, et des loges en pan coupé, au fond de la salle, mais aucune autre de côté ni de face. L'or domine dans la décoration, encadrant aux balcons des panneaux décoratifs. Les couloirs sont tapissés de rouge. Des tapis également rouges couvrent le parquet à tous les étages. Le foyer, les bars, les vestiaires, etc..., sont installés avec le confortable accoutumé. La scène n'a pour ainsi dire pas de proscenium. Des tentures de velours grenat tiennent lieu de manteau d'Arlequin. Nous avons signalé ailleurs l'ingénieuse installation de l'orchestre des musiciens, entièrement dissimulé sous la partie antérieure du plateau de scène, et tout à fait invisible des spectateurs.

Le Haymarket est renommé pour l'heureux choix de ses pièces, pour l'excellence coutumière de ses acteurs, pour la perfection de ses mises en scène. Il n'est pas moins justement apprécié pour la sagesse de son administration.

Il est présentement dirigé par deux hommes, de capacités différentes et de mérite égal.

M. Frédéric Harrison, comédien de talent, qui ne pratique plus guère l'art où il excella, fut le « manager » de M. Irving au Lyceum et celui de M. Tree dans ce même théâtre du Haymarket, où il commande aujourd'hui. C'est un homme d'un jugement fin, d'un goût sûr, d'une application rare et d'une élégante bonne grâce dont j'ai pu goûter le charme. Il est, de plus, un administrateur de premier ordre, dont la vigilante gestion a amené le Haymarket à son plus haut degré de prospérité. Cet heureux théâtre ne pratique que le succès triomphal. On n'y sait pas ce que c'est qu'un « four », et une pièce qui n'y aurait que deux cents représentations y marquerait une date. J'y ai vu jouer à deux reprises, l'été dernier, une comédie en quatre actes, *the Second in Command*, du capitaine Robert Marshall, qui avait déjà dépassé la deux centième ; chaque fois, je me suis trouvé au milieu d'une salle comble du haut en bas, où je ne pus, à la lettre, constater aucun vide ; et c'est avec le même spectacle que M. Harrison se proposait de rouvrir son théâtre au mois d'octobre.

A ce propos, voici un trait particulier et assez significatif des mœurs britanniques.

The Second in Command met en scène des militaires, qui, entre le troisième et le quatrième actes, vont se battre au Transvaal et en reviennent. J'avais déjà été surpris de trouver mêlés à la même

action des officiers de tous grades, colonel, major, lieutenants, sous-lieutenants, et de les voir en user entre eux avec la plus grande familiarité, se prenant par la tunique et se colletant par plaisanterie, ou se redressant contre leurs supérieurs, le verbe haut et la bouche coléreuse.

Mais ce n'était rien. Au dernier acte, les protagonistes sont de retour de la guerre d'Afrique; ils ont rudement bataillé, et ils sont tous plus ou moins éclopés, l'un traînant la jambe, l'autre portant le bras en écharpe, un troisième s'appuyant lourdement sur une canne. Ainsi éprouvés, ils se mouvaient au milieu d'une action de comédie plaisante, qui, presque à chaque réplique, provoquait l'hilarité du public... Je regardais la salle avec étonnement : je la voyais rire et se pâmer de joie devant des officiers, qui exposaient sous ses yeux des blessures reçues dans une guerre pénible, qui occupait le monde depuis deux ans et demi et n'était point finie, qui a mis en deuil des milliers et des milliers de familles, et qui souleva l'âme britannique d'une passion de carnage. Guerre nationale s'il en fut, où s'acharna et s'aveugla l'orgueil d'une grande nation!

Et, par la pensée, je transportais *the Second in Command* en France, sur un théâtre parisien; je l'imaginais jouée dans des conditions identiques, au lendemain de la retraite de Langson, ou tandis que des soldats français mouraient de fièvre sur la route

de Tananarive, et je me disais qu'une telle entreprise de gaieté y eût été alors impossible. En passant, je note cette observation, où l'on prendra sur le fait la différence de tempérament des deux peuples.

M. Frédéric Harrison a trouvé l'aide la plus précieuse dans la collaboration de son associé, M. Cyril Maude. M. Maude, qui, à l'exemple de M. Tree, commença par jouer la comédie en amateur, est maintenant l'un des comédiens les plus appréciés de Londres. Il a de la grâce, de l'élégance, de la finesse, une façon de dire simple et pittoresque, qui rappelle celle de M. Noblet, avec un peu plus de gravité.

A eux deux, M. Frédéric Harrison et M. Cyril Maude, l'un commandant à l'avant-scène, l'autre régissant l'administration, dirigent le Haymarket avec un éclectisme remarquable et un bonheur justifié, et leurs noms sont de ceux qui ne pouvaient être oubliés dans cette revue des théâtres anglais.

WYDHNAM'S THEATRE

C'est encore un comédien, sir Charles Wyndham, qui a ouvert, à Charing Cross, il y a près de deux ans, le théâtre auquel il a donné son nom.

M. Wyndham dirigeait — et dirige encore du reste, de concert avec M. Arthur Bourchier, acteur lui aussi — le Criterion, à Piccadilly. C'est un des comédiens les plus justement réputés à Londres. Bien campé, élégant et fin, le geste rare et net, la voix bien timbrée, grave et chaude, M. Wyndham, par la discrétion de son jeu, me rappelait M. Febvre, mais un Febvre plus délié, plus délicat, plus expert dans l'art des nuances ; point d'acteur qui lui soit supérieur dans l'interprétation de la comédie moderne.

Il supporte sans faiblir le poids de sa double direction, et il a su faire de son nouveau théâtre l'un des plus élégants de la ville.

La salle contient deux étages de balcons, et il est superflu de noter une fois de plus que ces balcons, ici comme partout, sont étagés en amphithéâtre. Point de loges, mais seulement des avant-scènes joliment drapées de rideaux relevés par des embrasses.

La décoration est blanche, rehaussée d'ornements et de filets d'or. Les fauteuils sont tendus d'étoffe bleu tendre ; les murs des couloirs sont d'un bleu plus foncé. Le long des balustrades des balcons, se succèdent une série de cartouches peints de sujets aimables. Un ascenseur donne accès à l'étage supérieur. L'orchestre des mucisiens est en contre-bas. Le vestibule et les couloirs répètent, dans des cadres

sculptés, des panneaux de soie vieux rose. Un salon élégant, outre le foyer, est réservé aux dames. Des plantes vertes et des fleurs garnissent tous les coins. L'ensemble donne une impression de grand confort, mêlé à beaucoup de grâce.

M. Wyndham, outre son talent de comédien, possède un don rare de metteur en scène, et son théâtre est estimé pour les parures ingénieuses dont il vêt les œuvres qui y sont représentées. Il n'y donne guère que des comédies modernes (cependant, c'est M. Wyndham qui joua à Londres une traduction de *Cyrano de Bergerac*), et il ne s'est point soucié d'innover, ni dans la construction de son théâtre ni dans l'installation de la machinerie. A titre documentaire, voici les mesures de la scène du Wyndham's :

Hauteur, du plateau au cintre.....	$20^m,00$
Profondeur.....	$10^m,50$
Largeur, de mur à mur.....	$12^m,00$
Hauteur du cadre.....	$12^m,00$
Largeur du cadre.....	$9^m,30$

Le plancher de la scène a très peu d'inclinaison. Le proscenium est réduit à sa plus simple expression. Le manteau d'Arlequin est supprimé, le décor s'appliquant directement au cadre de scène. Le rideau s'ouvre par le milieu : il est d'un gros velours bleu gris, drapé et relevé sur une lourde tenture de soie jaune.

Nous en aurons assez dit du Wyndham's, quand nous aurons ajouté qu'il contient environ douze cents places. L'éclairage de la salle est obtenu par des appliques de bougies électriques au balcon, par un lustre peu important, et par une rampe circulaire, non apparente, qui circonscrit le plafond.

Les Parisiens diraient du Wyndham's que c'est une « bonbonnière ».

XXIII

THE LONDON HIPPODROME. — DALY'S THEATRE L'OLYMPIA. — LES MUSIC-HALLS

THE LONDON HIPPODROME

L'Hippodrome, construit par l'architecte Frank Matcham, et dirigé par M. H. E. Moss, a été inauguré en 1900. C'est un édifice magnifique, et son aménagement est incomparable. Il réalise à merveille la combinaison du cirque et du théâtre, vainement cherchée à l'Hippodrome de Paris.

Il est édifié à l'angle formé par Cranbourn street et Charing Cross. Trois larges baies, fermées par de massives portes d'acajou, et séparées par des colonnes de granit, y donnent accès. Des pilastres et des colonnes de marbre et de granit ornent la façade. Au sommet de ces colonnes, de puissants fanaux électriques pendent à l'extrémité de lances tenues en main par des personnages vêtus à la romaine. Couronnant l'édifice, au-dessus d'un dôme de fer, un quadrige de bronze est conduit par un

Romain casqué. Et l'ensemble se distingue par une grandeur assez simple.

Dès le vestibule, le luxe éclate. Il se manifeste dans les promenoirs, au foyer, au bar, au salon des dames. Voici des parquets de mosaïque, des murs vêtus de marbres d'Italie, des plafonds sculptés, un large escalier de marbre blanc, des panneaux de peintures choisies dans des cadres sculptés, des tapis épais, et encore et partout des colonnes et des revêtements de marbre poli.

Un large couloir circulaire enveloppe la salle, et ici s'étale tout ce que l'imagination anglaise peut inventer de luxueux, de confortable et de pratique.

Un rectangle allongé, voilà la salle de l'Hippodrome. Au milieu, s'inscrit une piste circulaire, autour de laquelle montent, sur trois côtés, en épousant sa forme, des rangées de fauteuils, dominées par une succession de loges qui s'ouvrent de plain-pied sur le couloir extérieur. Au-dessus des loges, deux balcons rectangulaires. Sur l'un des plus petits côtés du rectangle, et l'occupant tout entier, la scène se dresse, fermée par un rideau de velours rouge partagé par le milieu. En face de la scène, et s'enfonçant jusqu'à l'extrémité du rectangle, deux étages de profonds amphithéâtres supportent d'innombrables fauteuils. Le théâtre entier peut recevoir deux mille cinq cents spectateurs.

La salle est décorée dans le style de la Renaissance flamande. Les balustrades ajourées, les balcons ouvragés, les sculptures, les statues, les panneaux de peinture, les lustres de fer forgé s'y harmonisent dans une débauche d'or éclatant, de colonnes de marbre, de chapiteaux de bronze. Le plafond est ouvert au centre, sur sept mètres carrés environ, et, au-dessus de cette ouverture, on aperçoit une colonnade qui supporte une toiture mobile à coulisses. Les fauteuils de velours sont spacieux. Des tentures drapent toutes les loges et toutes les portes.

Au sommet de l'édifice est établie une chambre de ventilation, de vingt mètres carrés, qui, selon un système entièrement nouveau, attire incessamment l'air extérieur et le projette dans le théâtre, après qu'il a passé, l'hiver, sur des calottes d'eau chaude, l'été sur des conduites d'eau glacée.

Comme celle du Nouveau-Cirque, à Paris, la piste, recouverte d'un tapis-brosse, est constituée par une plate-forme d'acier, portée sur un piston hydraulique, et qui, en s'abaissant, forme le fond d'un bassin qu'une minute suffit à remplir d'eau. Deux couloirs, ménagés en pans coupés, à droite et à gauche de la scène, donnent accès dans la piste : ces couloirs peuvent être aussi immergés, de telle sorte qu'il est possible de

faire entrer, évoluer et défiler des gondoles sous les yeux des spectateurs.

Mais la principale originalité de la construction est dans l'aménagement de la scène.

La scène a dix mètres d'ouverture et seize mètres de profondeur, et son plancher, qui est d'un seul tenant, est supporté par des solives d'acier qui peuvent à volonté en abaisser le niveau jusqu'à celui de la piste, de manière à ne former avec celle-ci qu'un immense plateau, où se déploient à l'aise les chasses, les poursuites et les cavalcades. A sa hauteur extrême, qui est de deux mètres, la scène est pareille aux scènes de tous les théâtres, avec l'inclinaison habituelle. Abaissée à des niveaux intermédiaires, elle permet, par sa combinaison avec la piste, transformée ou non en bassin, toutes les réalisations possibles de mises en scène, pour les spectacles les plus divers.

Telle est, brièvement résumée, la disposition de l'Hippodrome. Elle réalise le type du théâtre-cirque. La réunion, dans un même édifice, d'une piste et d'une scène constitue un problème qui, à notre connaissance, n'avait pas encore été résolu : dans un cirque, les places sont disposées circulairement autour de l'arène ; dans un théâtre, elles sont tournées face à la scène. Ce problème l'est aujourd'hui. Par l'habileté de ses plans, l'architecte de l'Hippodrome de Londres a construit un théâtre-

cirque où tous les spectateurs sont également bien placés pour apercevoir le spectacle de la scène et celui de la piste. Un directeur intelligent, M. Moss, sait y organiser des divertissements infiniment variés. Étonnez-vous, après cela, qu'avec ses deux représentations quotidiennes l'Hippodrome soit devenu, dès son ouverture, l'un des théâtres les plus prospères de Londres !

DALY'S THEATRE

Le Daly s'ouvre sur Leicester square, entre l'Empire et l'Alhambra, ces deux « music-halls » qui semblent des décors de féerie, et il fut construit un an avant le Majesty. Il fut l'œuvre et la propriété de M. Daly, mort depuis. M. Daly était un magnifique impresario américain, accoutumé à voir grand et à faire beau, et il possédait à New-York un théâtre analogue à celui-ci, et qui porte le même nom, celui de son chef, Daly's Theatre.

Je signale le Daly pour la richesse et la magnificence de sa décoration. Décoration un peu lourde, à mon sens, où l'or s'étale sans mesure, triomphe sans modestie, mais jolie néanmoins, et qui nous donne une salle charmante dans son

épanouissement de luxe, avec ses portes d'acajou, pleines et lentes, ses panneaux de bois incrusté, ses fauteuils somptueux, ses couloirs élégamment tapissés, ses vestiaires larges, et la tenue sévère qui donne à tout ce luxe l'aspect d'une richesse de bonne maison.

Les mises en scène du Daly, nous savons ce qu'elles sont : en or solide, comme les massives figures de la salle, et d'un goût merveilleux.

Mais c'est tout. Le théâtre a bien une arrière-scène, mais il n'a ni machinerie nouvelle, ni dessous, sinon un sous-sol de 2^{m},25, qui sert de magasin d'accessoires. Le cintre est également peu élevé; ce théâtre peut faire des mises en scène élégantes : les décors nombreux, les changements rapides lui sont interdits.

L'OLYMPIA

Est-ce, à proprement parler, un théâtre ?... C'est un lieu de spectacles nautiques.

L'entreprise n'est pas nouvelle. Paris a eu jadis son Théâtre-Nautique, en 1834, à la salle Ventadour, qui fut depuis le Théâtre-Italien, et qui, aujourd'hui succursale de la Banque de France, voit circuler des richesses que le théâtre ne lui mon-

tra jamais. Mais le Théâtre-Nautique de la salle Ventadour était un jouet d'enfant à côté de ce que fut l'Olympia de Kensington. Imaginez un hall immense, de forme ovoïde, ayant 121 mètres dans sa plus grande dimension, 56 dans sa plus petite ; partagez cet ovale en deux parties dans le sens de la longueur : d'un côté, édifiez des gradins, qui montent jusqu'au faîte et peuvent recevoir dix mille spectateurs ; de l'autre, étalez une nappe d'eau, au-dessus de laquelle se dessine un cadre de scène de 76 mètres d'ouverture : c'est l'Olympia.

La nappe d'eau qui, en avant du cadre, épouse la forme de la construction, vient affleurer le premier rang des spectateurs, et figure ainsi une sorte de proscenium liquide et convexe. Tout au fond, face au public, et sur les côtés de cette scène mouvante, des immensités de toiles peintes et des châssis monumentaux représentent un décor de port de mer et de ville fortifiée. Bientôt arrivent des bateaux de guerre, qui évoluent, virent, manœuvrent. Puis l'escadre ennemie se montre : c'est la bataille ; les canons tonnent, les torpilles éclatent, des navires désemparés se penchent, coulent, disparaissent ; la nuit interrompt le combat ; la flotte victorieuse rallie ses vaisseaux épars, les feux s'allument, des signaux lumineux brillent dans la nuit, et, quand le jour se lève, une revue, solennellement passée

par le bateau amiral, aux accents du *God save the Queen*, écouté debout par les assistants, met fin au spectacle.

Et c'est un très beau spectacle. Car tout y est réglé avec un extraordinaire souci du détail et une incroyable précision. Ce n'est pas deux ou trois bateaux qui sont en présence, mais bien une douzaine. Leur allure n'est pas celle de barques de plaisance, mais ils vont à une grande vitesse, et leurs évolutions sont merveilleusement ordonnées. Lorsque les canons tonnent, ils n'éclatent pas au hasard, mais bien dans la direction de l'ennemi qu'ils ont visé. On en voit l'éclair et la fumée. On voit la torpille sortir de son tube avant d'aller éclater au but qui lui est assigné. Et, quand les pavois montent au grand mât, quand, la nuit, les signaux électriques communiquent les ordres de l'amiral, les manœuvres ne se font pas à l'aventure : les pavois répondent aux pavois, les signaux répondent aux signaux.

A vrai dire, ceci ne relève pas du théâtre, mais du « spectacle », et il n'y a là que le fait d'une mise en scène habile. Quant au « truc », il est élémentaire : chacun de ces bateaux a environ $3^{m},50$ de long ; il est pourvu d'un moteur électrique, et un homme allongé au fond de sa coque dirige ses mouvements. Quoi de plus simple ?... Il fallait le trouver.

Pendant l'Exposition de 1900, on a, du reste, organisé à Paris des spectacles semblables ; mais ils n'y réussirent que médiocrement. Je dois ajouter que l'Olympia de Londres, que cependant j'ai toujours vu bondé, n'existe plus depuis un an.

LES MUSIC-HALLS

Il y en a plusieurs : l'Alhambra, l'Empire, le Palace, le London Pavilion, pour ne citer que les principaux, presque tous d'une superbe magnificence et d'un goût parfait. Les nôtres les ont copiés, mais sans faire oublier les originaux.

Nous n'avons pas à parler des spectacles qui y sont offerts au public : des chansons, des scènes d'imitation, de ventriloquie, d'équilibrisme ou d'escamotage, des exercices de force ou de voltige, des ballets, etc... La mise en scène de ces ballets est toujours somptueuse et, jusqu'à ce jour, inégalée à Paris. De la machinerie, rien à dire. Mais la décoration de leurs édifices est grandiose.

L'Alhambra, l'Empire, le Palace sont comme des palais de féerie, où la salle elle-même ne serait qu'un resplendissant décor, disposé pour le plaisir et l'agrément des yeux.

L'Alhambra est tout vêtu de vieil or, le Palace est bardé de marbre veiné, l'Empire chatoie dans les

étoffes légères. Tout y est élégant, joli, solide, puissant. Les splendeurs des ballets qui se développent sur la scène y semblent des choses attendues et escomptées, elles s'identifient avec les merveilles de la salle, elles en émanent, elles les prolongent, elles leur deviennent pareilles. Le spectacle est complet, le plaisir parfait. Le rideau de velours qui tombe sur l'apothéose finale ne marque nul arrêt, ne crée nulle dissonance; les mains retrouvent près d'elles ce que les yeux viennent de quitter; le spectacle est ici des deux côtés de la rampe, car les acteurs, tandis que nos regards les accompagnent dans leurs palais de toile peinte, voient devant eux un parterre de gorges nues dans un palais d'or vrai.

Cherchez à Paris, dans nos salles de concerts: les gorges n'y manquent pas, même trop nues; mais où sont les palais d'or vrai?

Bornons ici cette revue des théâtres de Londres.

A quoi bon aller à l'Adelphi, ou à l'Apollo, ou au Saint-James's, où joue ce parfait comédien qu'est M. George Alexander, ou au Criterion, théâtre tout en cave, comme jadis l'Athénée du « père » Montrouge, ou encore au Shaftesbury, ou au Savoy, ou au Terry's, ou au Comedy, théâtres du second ordre?...

Dès à présent, les faits probants ou simplement caractéristiques sont notés. Nous ne pensons pas en avoir omis qui soient de quelque importance.

Voilà donc ce que sont les théâtres de Londres. Ils constituent, dans leur ensemble, une contribution précieuse. Mais aucun d'eux n'est parfait, et pourtant il en est qui sont construits d'hier. C'est l'occasion de nous demander ce que pourrait être ce théâtre idéal que nous n'y avons point rencontré.

QUATRIÈME PARTIE

LES ENGINS NOUVEAUX
CONCLUSIONS

XXIV

QUELQUES QUESTIONS PRATIQUES. — BESOIN DE VÉRITÉ. — LA VIEILLE MACHINERIE. — L'OPÉRA DE CHARLES GARNIER. — « L'ASPHALEÏA. » — LE FER ET LE BOIS. — LE PLANCHER MOBILE. — A L'ÉTRANGER. — LE PROJET GARNIER-TRESCA.

Un certain nombre de questions précises s'imposent à cette heure à tous les techniciens de théâtre. Il ne s'agit ici ni de les discuter ni de les étudier dans leurs détails, avec les difficultés qu'elles soulèvent et les conditions qu'elles supposent, car il y faudrait un volume. Nous nous proposons seulement, en nous bornant aux choses de la scène, de les indiquer sommairement et d'en faire valoir l'intérêt et l'urgence.

Elles se rattachent à deux nécessités essentielles :

1° Elargir les perspectives et augmenter l'illusion théâtrale par une imitation plus scrupuleuse de la nature ;

2° Accélérer le travail matériel et réaliser tous les effets possibles par la substitution du moteur mécanique au moteur humain.

La première relève du metteur en scène et du

décorateur; la seconde, de l'ingénieur et du machiniste.

Un grand souffle de réalisme, en passant sur l'art universel, l'a ramené à ses origines. Si l'idéal humain n'a point abdiqué, si l'art n'a pas répudié son principe, qui est d'embrasser la synthèse des faits et d'atteindre à la signification des symboles, l'artiste, du moins, se penche davantage sur la vie, et les gestes par lesquels il tente de l'exprimer, il les fait pareils aux gestes de notre humanité précaire. L'évolution est aisée à suivre surtout dans la littérature dramatique. De quelque vérité poignante qu'un Racine ait empli le verbe de ses héros symboliques, quelque large et douloureuse humanité qui palpite au cœur d'un Polyeucte ou d'une Pauline, la forme tragique est morte au monde, et jamais plus la vie, pour nous émouvoir sur un théâtre, ne se vêtira d'un péplos.

Les formes propres de l'art dramatique s'étant modifiées, les formes représentatives qui le traduisaient à nos yeux resteront-elles donc immuables? Quand la voix populaire exige des écrivains de théâtre l'illusion et le respect de la vie, faut-il admettre que les milieux où elle se recrée résistent à la Loi? Et cette vérité de la vie transportée sur la scène, les théâtres ne doivent-ils pas nous la présenter avec le minimum d'inéluctable

convention? Tous l'ont compris, tous s'y efforcent, tous s'y hâtent, d'un pas plus ou moins rapide. Nul peuple ne tolérerait plus les écriteaux de Shakespeare, et, quand la foule applaudit *l'Aiglon*, elle veut au roi de Rome le costume que lui vit la cour d'Autriche.

D'autre part, alors que, dans toutes les entreprises du labeur humain, la science, à grands coups de sape, a détruit, transformé, refondu les méthodes passées, alors que les conditions mêmes de la vie en ont été bouleversées; que, dans toutes les usines, la machine a suppléé l'homme, ne serait-ce pas un prodige que le théâtre seul demeurât clos à la formidable révolution en marche, et que toutes ces forces barbares, désormais domestiquées, pussent renouveler le monde autour de lui, sans qu'il songeât à les appeler à son tour?

Or, tandis que des réformes isolées se produisent avec lenteur et timidité, on constate avec stupeur que la grande majorité des théâtres restent fidèles à des pratiques surannées, et que pas un des nôtres, même le plus magnifique, même le plus récent, n'a encore songé à secouer la ferraille des vieux procédés!

La machinerie théâtrale, dans la pratique et sauf en quelques théâtres que l'on peut compter, n'a pas fait un progrès depuis deux cent cinquante ans.

Les Italiens l'ont inventée. Telle ils nous l'ont transmise au XVIIe siècle, telle elle demeure après plus de deux siècles révolus. Ce sont les mêmes engins, les mêmes moyens d'exécution, les mêmes méthodes de travail, presque les mêmes vocables. Les machinistes qui montaient pour Louis XIV *Roland*, ou *Amadis*, ou *le Temple de la Paix*, représenté à Fontainebleau, les machinistes de Venise qui équipaient au théâtre de Saint-Sauveur ou à celui de San-Cassiano les décors d'*Adonis en Chypre* ou de *Germanicus sur le Rhin*, pourraient, si d'aventure quelque fée les ressuscitait aujourd'hui, monter sur un de nos théâtres ; à peine y trouveraient-ils quelques changements dans la construction des praticables et l'aménagement des âmes et des cassettes : il leur serait permis de se croire revenus dans leurs vieux théâtres, et ils se mettraient au travail sans étonnement.

L'Opéra lui-même leur semblerait un Théâtre des Machines plus solennel, car la machinerie de l'Opéra, en dépit de ses atours, est une très vieille personne. Pareille, dans son principe, à celle de toutes les scènes anciennes, elle n'en diffère qu'en un point, la substitution du fer au bois dans ses éléments constitutifs.

Il y avait, à l'Exposition de 1900, dans la très pauvre section consacrée à l'Art théâtral, un joli sujet d'ironie. Un bibelot d'un mètre de hauteur

environ, d'ailleurs fort bien exécuté, y reproduisait, avec une étonnante minutie de détails, la scène du premier Opéra de la rue Richelieu, qui fut fermé en 1820, à la suite de l'assassinat du duc de Berry. Du dernier dessous jusqu'au gril, toute la charpente apparaissait à découvert : une tige de bois, de la grosseur d'une allumette, figurait un énorme poteau ; autour de minuscules tambours, une ficelle de fouet représentait une commande. L'ouvrier qui avait exécuté ce joujou était certes habile dans son art ; mais, sans l'inscription qui trahissait la date de 1820, on eût pu se croire devant la carcasse d'un théâtre d'aujourd'hui. Un peu plus loin, dans la section des machines, dans celle des voitures, partout enfin, des expositions rétrospectives attestaient les efforts du labeur humain. Le théâtre y semblait oublié sur une dune de sable, où ne s'arrête jamais la caravane du progrès.

Et, pourtant, l'Opéra actuel fut l'œuvre passionnée d'un homme qui connaissait d'une science sûre les nécessités du théâtre, d'un esprit hardi et novateur, à qui n'avait échappé aucune des ressources précieuses qu'il pouvait demander aux inventions nouvelles. Les deux livres mémorables qu'il a écrits sur *le Nouvel Opéra* et sur *le Théâtre* attestent qu'il avait fait de beaux rêves pour l'œuvre de sa vie. S'il n'avait tenu qu'à Charles Garnier, elle fût devenue à coup sûr le palais

somptueux de la machinerie moderne; et s'il dut, par un manque de temps et d'argent, se résoudre à revenir aux méthodes anciennes, il ne s'y résigna qu'avec des regrets attristés, dont on trouve la confidence aux dernières pages de son livre.

La plus merveilleuse occasion que l'on pût souhaiter a été perdue là d'essayer des engins inédits et de faire œuvre initiatrice. Cependant elle s'est de nouveau présentée depuis; et, à deux reprises, la prétentieuse incompétence des architectes officiels l'a dédaignée. Quand la retrouverons-nous? Quand se lévera à Paris un homme qui saura accomplir ce que d'autres n'ont pas osé ou n'ont pas voulu faire?...

En attendant, l'exemple est venu d'ailleurs. Vienne, Buda-Pesth, Wiesbaden[1], Amsterdam, Londres enfin, nous offrent présentement des modèles à étudier, des faits à juger et à discuter Là, du reste, la théorie avait été fort intelligemment présentée, et préconisée avec une rare ténacité, par une société d'ingénieurs et d'hommes de théâtre, qui se fonda à Vienne il y a dix-huit ou vingt ans, sous le nom d'*Asphaleïa*.

L'*Asphaleïa* se proposait de formuler, pour tous les théâtres nouveaux, un type de construction

1. Voir la très intéressante enquête de M. Albert Carré sur « les théâtres en Allemagne et en Autriche », dans la *Revue de Paris*, 1er mars 1898.

rationnel, qui spécifiait, entre autres réformes, l'emploi de la force hydraulique, la mobilité du plancher, la substitution du fer au bois, l'usage des panoramas. Son action fut énergique et profitable. Elle se manifesta directement dans la construction de deux théâtres : celui du Nouvel-Opéra, à Buda-Pesth, œuvre de l'ingénieur Robert Gwinner, et celui de Halle-sur-Saale. Mais on peut dire qu'elle subsiste par-delà la vie même de la société, aujourd'hui dissoute, et que les principes posés par l'Asphaleïa s'imposent à l'étude de tout architecte de théâtre. Toute scène à venir lui sera redevable de quelques progrès.

Quels sont donc les points essentiels sur lesquels peut porter la réforme de la machinerie théâtrale ?

LE FER ET LE BOIS

C'est le principe même de sa construction.

Nous supposons connues les dispositions générales de la scène, des dessous et du cintre. Tous les théâtres étaient construits en bois au temps de Louis XIV. Ils sont en bois aujourd'hui encore. A Paris, l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Comédie-Française font seuls exception. Londres, à cet égard,

n'a pas innové, hormis à Covent Garden et à Drury Lane.

Les avantages du bois sont nombreux : il a une souplesse et une légèreté que ne possède pas le fer ; mieux que lui, il se prête aux transformations, aux déplacements, aux démolitions, qui sont le sort ordinaire de la machinerie, dans un théâtre de mise en scène, où la cage des dessous doit être essentiellement mobile et démontable.

Mais ses inconvénients sont graves. D'abord il est inflammable. Ainsi qu'on l'a dit, un théâtre, avec l'échafaudage compliqué des poutres qui composent ses dessous, avec son plancher de scène fait de lames minces et sèches, avec ses corridors ajourés du cintre, avec son gril à claire-voie, d'où pendent, dans un emmêlement perpétuel, les rideaux, les frises, les fils de chanvre, les fermes, les châssis, est un admirable bûcher préparé pour l'incendie, et l'incendie est le danger en puissance enfermé dans l'armature de chaque fil électrique.

D'autre part, le bois n'a pas la rigidité du fer. Or, dans tous les théâtres, un tassement se produit incessamment dans les dessous, une force continue pousse toute la charpente inférieure vers l'avant-scène, sous le poids du plancher incliné qui la jette contre le mur de face, en dépit de toutes les chaînes d'attache et des crochets d'écartement les plus solides.

Pour cette double raison, la supériorité du fer sur

le bois est incontestable. Du reste, le problème ne se pose même plus, si l'on se décide à l'emploi du moteur mécanique dont nous allons parler.

La machinerie métallique a déjà été essayée chez nous, mais maladroitement. Le Châtelet et le théâtre des Nations, où vécut l'Opéra-Comique pendant onze ans, et où triomphe aujourd'hui Mme Sarah Bernhardt, en virent la première expérimentation. Mais on se résolut bientôt à revenir au bois dans l'installation des corridors de service, qui grondaient sous les pas des machinistes, et troublaient ainsi le silence des représentations. On ne s'était sans doute avisé de parer à ce médiocre inconvénient, ni au moyen de tasseaux de bois habilement distribués, ni en obligeant les machinistes à se chausser d'espadrilles.

LE PLANCHER MOBILE

Quelle peut être l'utilité du plancher mobile?

Dans nos théâtres, si l'on veut figurer une terrasse, une colline, une accumulation de rochers, un pli de terrain quelconque, par exemple *le Rheingold*, *Siegfried*, *la Walkyrie*, ou le dernier acte de *Fervaal*, ou les deux décors de *la Samaritaine*, ou le second acte de *la Martyre*, de Richepin, ou le tableau de Wagram dans *l'Aiglon*, ou

celui de la neige dans *Patrie*, il faut recourir à des « praticables », c'est-à-dire à un matériel lourd, encombrant, coûteux à construire, malaisé à transporter, difficile à mettre en place, et dont le maniement exige, quel que soit le nombre des hommes employés, un temps assez long et des soins minutieux.

Supposez, au contraire, que le plancher, sous l'appel rapide d'un bouton ou d'une clef, puisse, aux endroits nécessaires, se soulever à une certaine hauteur, s'infléchir selon toutes les inclinaisons possibles, s'abaisser à la profondeur nécessaire..., voilà du même coup supprimés les tréteaux qui supportaient le double plancher du cabaret de *Martyre*, les rochers d'étoupe de *Ferraal*, les terrains rembourrés et les terrasses de *la Samaritaine*, les glacis laborieux de *Patrie*. Une toile peinte sera jetée sur la partie de plancher surélevée ; un châssis découpé, soigneusement guindé, masquera et ornera « les trous », et ce décor, qui naguère eût nécessité vingt minutes d'entr'acte, dont les morceaux eussent encombré tous les coins de la scène, qui eût exigé le travail d'un bataillon de machinistes, sera prêt en cinq minutes !

La scène peut encore être mobile d'autre manière.

Le plateau, en se subdivisant et en se mou-

vant, non plus seulement dans le sens vertical, mais dans le sens horizontal, peut avoir une surface assez considérable pour n'en offrir qu'une partie à la fois au public, tandis que le décor suivant, équipé sur l'autre partie invisible, est prêt à prendre la place de celui qui le précède. Le plancher de l'Opéra de Munich, inventé, il y a peu d'années, par M. Lautenschlœger, est tournant sur pivot : il est triple au Burgtheater de Vienne, double dans certains théâtres américains.

Dans le premier cas, il a pour but d'accélérer et de simplifier le travail des machinistes, en débarrassant la scène de la forêt des praticables qui la surchargent.

Dans le second, il permet des mises en scène plus rapides encore, des changements instantanés, des substitutions totales de décors, « à vue », comme à Vienne, à Munich, à New-York.

Le plancher mobile constitue de toute façon un progrès considérable sur la machinerie immobile de nos théâtres hiératiques.

Nous avons vu que deux applications en ont été faites à Londres, à Drury Lane et à Covent Garden, mais inférieures aux essais allemands et autrichiens, et dépourvues de signification décisive.

Au Nouvel-Opéra de Buda-Pesth, le plateau est partagé en six plans, de 12 mètres sur 3, eux-mêmes fractionnés en trois trappes, de 4 mètres

chacune, et peut être mobilisé soit dans sa totalité, soit dans chacune de ses parties.

Au Burgtheater de Vienne, le plancher de scène se compose en réalité de trois plateaux : deux qui sont placés bout à bout sur le même plan, et dont chacun a environ 12 mètres sur 8, l'autre, de dimensions égales, enfoncé dans les dessous. On peut ainsi préparer simultanément trois décorations complètes, qui se succèdent sans interruption, et presque à vue, devant les yeux du public. La pièce commence : tandis que le premier acte se déroule dans le décor équipé sur la partie antérieure de la scène, le second décor est en place sur le plateau postérieur. L'acte fini, le premier plateau s'enfonce, entraînant avec lui toute sa mise en scène. En même temps, le second, en glissant vers le proscenium, vient se substituer à lui, chargé de sa propre décoration. Presque simultanément, le troisième plateau, qui attendait en bas, est remonté au niveau du plancher au fond de la scène, prêt à prendre à son tour la place du second, qui, le moment venu, disparaîtra, lui aussi, sous le théâtre. C'est un mouvement sans fin, très simple dans son principe, qui est régi par un système de pistons moteurs et de glissières, et qui aboutit à présenter successivement au public chacun des trois plateaux : on pourrait ainsi jouer sans entr'actes la pièce la

plus compliquée, avec des changements de décors illimités.

Assurément c'est là une machinerie ingénieuse et hardie. Ne l'ayant pas vue fonctionner, nous ne pouvons dire ce qu'elle vaut dans la pratique; mais, au premier aspect, elle soulève des objections assez graves.

On en retrouve le principe dans la construction d'un théâtre de New-York, le Madison square Theatre. Lequel des deux a suscité l'autre? Le Burgtheater a été inauguré en 1888, mais j'ignore s'il est postérieur au Madison. Ici, ce ne sont plus trois plateaux, mais deux seulement, qui sont superposés et se succèdent alternativement devant le spectateur. L'un, celui où l'on joue, s'enfonce, l'acte fini, dans le dessous, en y emportant sa décoration, tandis qu'un second plateau, qui se loge dans les frises, descend au niveau de la scène, chargé de ses décors, de ses châssis, de son ameublement, et armé de ses bandes d'air ou de son plafond, selon le besoin. Pendant ce temps, le premier plateau est débarrassé dans le dessous, puis équipé à nouveau, et prêt à prendre la place du second, qui remontera au cintre.

Système pratique à coup sûr, mais qui, à Vienne comme à New-York, limite singulièrement l'art de la mise en scène, et n'autorise guère que les décors sommaires.

Signalons aussi les planchers mobiles de deux autres théâtres de New-York, le Metropolitan et l'Abbey. Cinq plans sur huit y sont partagés en trappes de cinq mètres, lesquelles sont mobiles, peuvent prendre toutes les positions, soit horizontales, soit obliques, au-dessus du niveau de la scène, sur la simple traction d'un machiniste, qui les attire à lui sans effort, et sont équilibrées selon un mode de contrepoids assez adroitement répartis pour qu'elles demeurent en place dans toutes les postures où on les fixe, sans nécessité de clavetages.

Enfin voici, entre autres, deux projets de planchers mobiles, qui, tous deux antérieurs à ceux-là, furent élaborés à Paris — l'un, d'une témérité qui suscite le sourire; l'autre, d'une hardiesse et d'une beauté saisissantes.

Le premier était dû à M. Raynard, qui l'appliqua au théâtre du Vaudeville, au moment où celui-ci fut transporté au boulevard des Capucines. Projet puéril, et qui témoignait de la bonne volonté de son auteur plus que de son sens pratique.

Le plancher qu'il imagina était mobile dans la ligne verticale, mais seulement par rues entières, c'est-à-dire qu'il ne pouvait s'élever ou s'abaisser que par larges bandes occupant toute la largeur du théâtre, de la cour au jardin. M. Raynard se flattait

d'obtenir ainsi une plus grande solidité, en évitant de sectionner les sablières ; mais, par là même, il bornait l'utilisation de son mécanisme à des occasions exceptionnelles. En outre, l'ascension prévue des divers plans n'était pas supérieure à deux mètres ; et, enfin, chacun d'eux était mû par un moteur spécial, qui était une machine à vapeur, laquelle actionnait, par le moyen de roues à pignons, un arbre de couche sur lequel venaient s'engrener les tiges dentelées supportant les sablières, qui, en s'élevant ou en s'abaissant, faisaient mouvoir le plateau dans le sens vertical — hypothétiquement du moins, car ce projet, dont la formule soulève déjà tant d'objections, ne résista même pas aux premiers essais, et le mécanisme ne put jamais fonctionner.

Il fallait néanmoins tenir compte du système Raynard, parce que son auteur malheureux eut le mérite de pressentir une réforme qui sera l'exigence de demain, et que son invention eut l'honneur de recevoir la première un commencement d'application pratique.

M. Raynard eut des imitateurs. Passons sur les projets de M. Barthélemy, de M. Foucault, de M. Quéruel[1], de M. Sacré, de M. Brabant, sur d'autres encore, et arrivons au plus ingénieux de tous.

1. Le projet de M. Quéruel fut essayé au théâtre de la Gaité, en 1871.

Celui-là demeure à l'état de théorie, car il attend encore qu'on l'expérimente.

Il fut conçu en vue du nouvel Opéra par M. Charles Garnier et par M. Tresca, sous-directeur du Conservatoire des Arts et Métiers. Il ne fut jamais réalisé, pour diverses raisons, dont les principales furent, croyons-nous, la dépense qu'il eût entraînée et la hâte avec laquelle Charles Garnier dut achever le nouvel Opéra, après l'incendie de celui de la rue Le Peletier. On en lira avec intérêt la description lumineuse dans le livre de Garnier sur *le Théâtre;* nous nous bornerons à en exposer ici le principe.

D'abord, à la différence des projets antérieurs, et aussi de la plupart des systèmes postérieurement établis à l'étranger, et qui fonctionnent actuellement, MM. Garnier et Tresca respectaient l'ossature complète des dessous. Ils conservaient la division du plancher en trappes et trappillons, laissaient aux différents étages du dessous leur autonomie propre, et permettaient, le cas échéant, d'y équiper des fermes pouvant monter d'une pièce sur le théâtre et entrer dans la décoration, indépendamment du fonctionnement même du mécanisme que je vais décrire.

Dans leur projet, chaque plan est partagé en autant de sections ou de trappes qu'il est nécessaire, et chacune des trappes ainsi ménagées repose sur quatre tiges ou âmes glissant dans des cassettes.

Les points de support, où ces quatre âmes viennent s'appuyer à la trappe qu'elles actionnent, sont articulés, c'est-à-dire que les âmes peuvent fonctionner deux à deux, et, deux d'entre elles s'élevant tandis que les deux autres demeurent immobiles, incliner cette trappe selon un nombre variable de degrés.

Telle est donc la disposition du plancher de scène : chaque rue est divisée en un nombre déterminé de compartiments réciproquement indépendants. Si la scène a huit plans, et que chaque plan fournisse quatre compartiments, c'est un total de trente-deux trappes, montées chacune sur quatre tiges, qui les commandent, et les commandent seules.

Par quel moyen ces tiges ou âmes vont-elles s'abaisser ou s'élever, de manière à mobiliser le plancher? Voici.

Elles s'enfoncent jusqu'au dernier dessous, enfermées dans les cassettes où elles glissent, et qui sont scellées dans les parpaings, sur le sol cimenté. Or, à deux mètres environ au-dessus de ce sol, on dispose une sorte de plateau métallique, qui en occupe toute la superficie — mais un plateau ajouré, véritable gril, où sont ménagés des passages pour les poteaux, les potelets, les sablières, toute la substruction, de telle sorte qu'il puisse se mouvoir de bas en haut et de haut en bas, et venir s'appliquer même contre la surface inférieure du

plancher de scène, sans que rien soit touché de toute l'ossature.

Dès lors, son mode d'action ne se définit-il pas de lui-même?

Si toutes les âmes qui supportent les trappes sont, de distance en distance, percées de trous multiples; si, dans chacune d'elles, on introduit une clavette à la même hauteur, voici ce qui se passera : le gril métallique, dans son ascension le long des âmes, les soulévera toutes ensemble, au moment où il rencontrera ces clavettes, et entraînera ainsi au-dessus de lui le plancher de scène, qui s'élévera d'un bloc jusqu'au bout de son propre mouvement.

Si certaines âmes seulement sont clavetées, les seules trappes qu'elles régissent seront soulevées, tandis que les autres demeureront immobiles.

Si, enfin, toutes les âmes ensemble sont clavetées à des hauteurs différentes, le plancher se soulévera inégalement, et selon toutes les inclinaisons déterminées.

Et MM. Garnier et Tresca complétaient ce projet, d'une ordonnance à la fois si simple et si ingénieuse, par l'adjonction d'un second gril, pareil au premier, placé au-dessus de lui, et fonctionnant de la même manière, mais en sens inverse, et dont le rôle eût été d'abaisser le plancher au-dessous

de son niveau, tandis que le rôle du premier gril eût été de l'élever.

Quant au moteur à employer, il devait être hydraulique, mais les inventeurs se réservaient d'examiner à loisir cette question. Nul doute que, trente ans plus tard, ils eussent adopté l'électricité ou l'air comprimé.

En résumé, ces deux grils similaires pouvaient produire les mouvements suivants — ici nous citons M. Garnier :

1° Élévation horizontale d'une partie du plancher;

2° Descente horizontale d'une partie du plancher :

3° Élévation horizontale de tout le plancher;

4° Descente horizontale de tout le plancher ;

5° Élévation oblique d'une partie du plancher ;

6° Descente oblique d'une partie du plancher ;

7° Élévation oblique de tout le plancher;

8° Descente oblique de tout le plancher;

9° Élévation et descente simultanées de deux parties horizontales du plancher;

10° Élévation et descente simultanées de deux parties obliques du plancher;

11° Élévation et descente simultanées d'une partie oblique et d'une partie horizontale.

Ce qui revient à prévoir tous les mouvements possibles d'un plancher de scène.

Certes, ce beau projet est connu de tous les ingénieurs de théâtre, et nous ne prétendons ici ni le divulguer ni le préconiser. Il nous a paru cependant nécessaire d'y insister, ne serait-ce que pour en tirer cette leçon que, si notre machinerie théâtrale continue de traîner l'antiquaille de ses organes décrépits, ce ne sont ni les talents ni les inventions qui manquent en France, mais l'audace et l'initiative à ceux qui auraient charge de les mettre en œuvre.

Le projet Garnier-Tresca attend encore d'être expérimenté. Quelque jour sans doute, nous le verrons surgir dans un théâtre étranger, sous un nom allemand ou anglais.

XXV

LA FORCE MÉCANIQUE. — LES DEUX RIVALES. — RÔLE DE LA FORCE MÉCANIQUE. — LES PANORAMAS. — EN AMÉRIQUE : LA CONSTRUCTION DES DÉCORS ; LE BOIS ET LA TOILE ; LES CHASSIS. — L'INÉBRANLABLE ROUTINE.

LA FORCE MÉCANIQUE

Par ce qui précède, on peut juger que la transformation de la scènerie ne va pas sans la transformation du moteur, et qu'à des engins nouveaux il faut des machines nouvelles.

Il y a plus. Les manœuvres d'un théâtre sont extrêmement complexes. Les rideaux de fond, les frises, les plafonds sont suspendus au gril et se logent au cintre; les châssis, les mâts, les portants, les terrains se rangent dans des magasins spéciaux ou sur les faces latérales de la scène ; les fermes s'élèvent des dessous; les praticables sont remontés au cintre, ou emmagasinés dans les dessous, ou transportés dans des logements particuliers.

Tous ces engins, qui constituent l'arsenal de la décoration actuelle, sont fort lourds; ils

se meuvent à bras d'hommes : d'où nécessité d'un nombreux personnel et perte de temps. L'emploi même des contrepoids, si précieux pourtant et d'un mécanisme si sûr, ne va pas sans exiger de fortes équipes de machinistes, et oblige dans la journée à un travail de préparation considérable.

Il est donc souhaitable qu'indépendamment même des innovations profondes que l'on peut apporter à la constitution du plancher, la force humaine soit soulagée par une force mécanique qui simplifiera du même coup des manœuvres difficiles.

Que sera ce moteur nouveau?

En attendant que la science nous offre mieux, il pourra être soit hydraulique, soit électrique. Il pourra aussi être actionné par l'air comprimé. Bien souvent, au cours de ces pages, nous avons dû nous référer à la force hydraulique, parce qu'en effet c'est à elle que semblaient aller les préférences des ingénieurs, et parce que nous la trouvons installée à l'étranger sur la plupart des scènes construites selon la nouvelle formule.

Nous voyons cependant que deux théâtres à Munich, deux autres à Londres, ont fait appel à l'électricité, et la raison, à défaut de la compétence, nous indique qu'entre ces deux puissances, l'une barbare, l'autre domestiquée, l'une débile en prin-

cipe, portant en soi sa propre infirmité, l'autre toujours pareille à elle-même et permettant de situer au loin les machines qui la produisent, le combat, trop inégal, ne saurait se conclure que par la victoire de la seconde.

C'est d'ailleurs l'opinion d'un homme de qui nous avons déjà eu à citer le nom, et dont le témoignage fait autorité, M. Edwin O. Sachs, l'ingénieur anglais, qui nous disait :

« Une machine hydraulique tient de la place, elle est coûteuse et toujours imparfaite. Personne ne peut se flatter de l'établir dans des conditions de sécurité absolue. Nul constructeur ne peut la faire assez complètement hermétique pour empêcher des filtrations impossibles à prévoir, et irréparables sur l'heure même. D'où une incertitude perpétuelle et une absence de souplesse, de docilité et de sécurité qui devraient suffire à lui condamner les portes d'un théâtre, dont les manœuvres exigent une précision mathématique. De plus, la machine hydraulique engendre nécessairement une humidité constante, infiniment dommageable à la machinerie d'un théâtre, qui finit par la détériorer, et attaque toutes les décorations, tous les engins, tous les accessoires que l'on est bien obligé de loger sous le plancher. Enfin, elle embarrasse les dessous, qu'elle rend à peu près inutilisables pour les autres services de la scène. Par contre,

l'électricité ne nous apporte aucun de ces inconvénients. Elle vient vers nous toute nue, propre, soignée, enfermée dans des fils à peu près invisibles, souple, docile, merveilleusement domestiquée, toujours prête à remplir son office, à la condition que l'on prenne soin que la production ne s'en interrompe pas, ce qui est facile. Et voici qui est décisif : elle coûte moins cher. »

M. Sachs résumait ainsi, je le crois bien, tout le procès de l'hydraulique et de l'électricité. Je ne m'y attarderai pas. Aussi bien, non seulement la Force existe, mais encore, ô merveille! en voilà deux, et même trois, qui s'offrent à notre choix! Qu'en ferons-nous?

Cette force domptée, nous l'appliquerons d'abord à la mobilisation du plancher.

La force hydraulique est employée au Nouvel-Opéra de Buda-Pesth et dans la plupart des théâtres nouveaux; c'est elle aussi qui actionne la scène mobile du Burgtheater de Vienne, que nous avons rapprochée de celle du Madison square de New-York. Mais la scène du Madison est mue par des contrepoids. D'ailleurs, disons-le en passant, il ne semble pas que l'Amérique, si prompte d'ordinaire à innover, se soit encore mise sur ce point en peine de réformes. La plupart de ses théâtres, en dépit d'améliorations de détail, ont suivi, dans l'instal-

lation de leur scènerie, les traditions du vieux monde; et je parle ici des plus fameux : témoin le Metropolitan, l'Abbey, le Proctor, de New-York; l'Auditorium, de Philadelphie. Ceux où fonctionne la force hydraulique sont rares : on cite l'Opéra de Chicago.

Les Américains paraissent du moins avoir simplifié et perfectionné le système des contrepoids, car leurs théâtres sont renommés pour la prodigalité de leurs mises en scène, en même temps que pour la rapidité de leurs spectacles, ce qui ne les empêche pas de réduire leur personnel de scène à des proportions surprenantes. L'Auditorium fonctionne tout entier avec *quatre* machinistes; les dessous sont inutilisés; tous les décors sont au cintre, et toutes les commandes aboutissent sur la scène, d'où se régissent tous les services.

Quoi qu'il en soit, si les contrepoids peuvent suffire à des machineries légères, il est incontestable qu'ils ne sauraient être substitués à des mécanismes aussi puissants que ceux qui fonctionnent à Buda-Pesth, ou à Vienne, ou à Wiesbaden.

Le moteur mécanique est donc la nécessité prochaine.

Mais ce n'est pas seulement à mouvoir des

planchers, à ébranler les lourdes masses de plateaux surchargés que nous l'emploierons. Il régira toutes les manœuvres du cintre, manœuvres pénibles, où l'homme doit agir sur des poids considérables, qui atteignent plusieurs centaines de kilos, et dangereuses aussi, car les accidents de machinistes sont plus fréquents qu'on ne le croit généralement. Sait-on qu'à l'Opéra de Paris, les lourdes pièces de fonte qui constituent les contrepoids pèsent souvent de douze à quinze cents kilos, parfois plus de trois mille?

Lorsqu'une force mécanique actionnera la machinerie, nous y gagnerons : d'être délivrés de ces masses formidables et encombrantes qui constituent les contrepoids et pèsent lourdement sur la charpente d'un théâtre ; de reconquérir pour la scène la place des cheminées; de soulager les machinistes d'excessifs efforts de manœuvres et du labeur quotidien de la remise en place des contrepoids, du rattachement des fils, etc... etc... ; de diminuer leur nombre, en même temps que le travail et le péril ; enfin, d'avoir à notre disposition une force sûre, rapide, docile, constamment prête au premier appel.

Elle ne fera pas seulement mouvoir les rideaux et tous les organes du cintre ou des dessous ; elle transportera aussi les praticables, les fermes, tous les accessoires et tous les

engins de mises en scène de plus en plus compliquées. Enfin, elle mobilisera à leur tour, s'il est possible, les châssis et les portants, dont la manœuvre se fait à bras d'hommes.

Mais ceci est plus délicat. Les châssis sont des pièces essentiellement mobiles, dont l'appoint dans une décoration est d'autant plus efficace qu'ils y sont disposés avec plus de pittoresque, selon le goût ou le caprice du décorateur, et qu'ils peuvent occuper les positions les plus variées dans la plantation générale. Mais, si on les mobilise au moyen de rails et de galets, ou par quelque autre artifice, comment donner en même temps aux appareils conducteurs assez de souplesse pour leur permettre de remplir pleinement leur office? Il y a là une difficulté assez grave, que M. Barthélemy, auteur d'un projet intéressant, n'avait du reste pas résolue jadis.

Mais nous savons déjà que la mise en scène doit tendre de plus en plus à réduire à la portion congrue le rôle des châssis. Et, si ceux que nous conserverons ne peuvent être mus qu'à bras d'hommes, qu'importe! Les châssis ne sont qu'un détail dans l'ensemble d'une décoration, et, du gril au sol, des parpaings où s'appuient les charpentes jusqu'aux tambours du cintre où s'enroulent les fils, l'œuvre de la force mécanique sera assez vaste et complexe pour que nous lais-

sions une tâche à la force humaine, et que nous nous accommodions de faire transporter à bras des portants... comme au temps de *Psyché!*

LES PANORAMAS

On se souvient que, décrivant la mise en scène du *Chemineau* à Londres, nous avons dit que l'horizon du premier acte y était figuré par un « panorama ». Qu'est-ce donc que le panorama, et quel peut être son rôle?

Un décor de plein air se compose de deux parties essentielles : d'abord, une toile de fond, qui ferme la scène au lointain et prolonge les derniers plans en trompe-l'œil, avec des illusions de perspective plus ou moins profondes; puis, de chaque côté, des châssis qui limitent le tableau et masquent la coulisse.

Si le décor se bornait à ces deux éléments, l'effet en serait désastreux. Toute la partie supérieure du théâtre, cette cheminée monstrueuse où s'entassent, comme dans la mâture d'un navire, les toiles, les rideaux, les cordages, les ponts, les passerelles, apparaîtrait béante au public, parce que, si haute que soit la toile de fond, elle ne le serait jamais assez pour dissimuler la vue de ce bric-à-brac. On a imaginé alors

l'artifice des frises, ou bandes d'air, qui arrêtent l'investigation du regard, cachent en même temps les herses qui servent à éclairer les divers plans de la scène, et viennent, à droite et à gauche, se raccorder aux châssis latéraux.

Mais les inconvénients des frises sont grands. En premier lieu, elles sont laides à voir et destructrices de toute illusion. Il faut que l'accoutumance nous ait fait un œil spécial pour que nous ne soyons pas choqués à chaque occasion par le spectacle de ces loques peintes, qui pendent lamentablement au-dessus de la scène, s'agitent à tous les courants d'air et se balancent mollement avec la prétention de figurer les profondeurs du ciel. Et cet inconvénient s'aggrave avec le temps; car elles s'effilochent, se recroquevillent, se salissent, se détériorent à la poussière, se marquent de rigoles détrempées sous les inévitables infiltrations de la pluie, et, comme elles sont peintes de couleurs claires et tendres, les taches y apparaissent avec une indiscrétion d'autant plus fâcheuse.

Quant aux châssis, nous avons déjà dit ce qu'ils valent pour l'illusion de l'ensemble.

On a donc été amené à chercher un mode de décoration qui supprime, ou tout au moins diminue notablement l'usage des châssis et des frises. Et l'on a trouvé le panorama, ou « horizon ».

C'est un large rideau de toile, auquel on donne

la plus grande hauteur possible, mais qui, au lieu d'être plat et de ne fermer la scène que dans sa largeur, s'incurve au contraire, lui fait une ceinture de toile peinte, et vient se fixer, à droite et à gauche de la scène, le long de cylindres verticaux, sinon au premier, du moins au second plan, présentant ainsi une vaste surface semi-cylindrique, qui enveloppe presque la totalité de la scène.

Il en résulte donc que : 1° le panorama supprime la plus grande partie des châssis; 2° il réduit en même temps à leur minimum, en raison de sa hauteur, le nombre des frises : une seule suffit généralement (on a proposé de compléter le panorama par une coupole semi-sphérique qui viendrait s'appuyer contre le mur de face et dispenserait totalement des frises; mais ce système est à peu près inutilisable); 3° enfin — et ceci n'est pas le moindre bénéfice — en abolissant dans la décoration les arêtes, les brisures, les lignes verticales qui coupent le décor et rompent les perspectives, il permet au décorateur des effets infiniment plus complets et plus saisissants, et aide puissamment à l'illusion totale.

Mais un horizon est une surface peinte considérable, par conséquent coûteuse et encombrante. Il s'enroule sur un cylindre au moyen d'un appareil de glissement particulier. Où loger dans un théâtre tous les horizons afférents aux nombreuses pièces

qui y sont jouées, et comment oser en engager la dépense?

On peut parer à cette difficulté en se bornant à deux ou trois panoramas, représentant des ciels caractéristiques, et qui seraient complétés, selon les besoins, par des fermes ou des constructions, et variés au moyen de l'éclairage. A l'Opéra de Buda-Pesth, on l'a tournée de la manière suivante : on n'y possède qu'un seul panorama, mais il a cent cinquante mètres de long, et il figure des ciels différents, qui vont du plein soleil à l'orage, en passant par tous les aspects intermédiaires. Le panorama tout entier peut se dérouler sous les yeux du spectateur, s'il le faut, mais on peut aussi n'en exposer qu'une partie, celle des nuages ou celle du soleil, selon les besoins de la mise en scène.

Nous n'avons eu que rarement à Paris l'occasion de voir employer les horizons.

L'une des premières applications en fut faite, il y a peu d'années, dans un décor d'*Idylle rouge*, au Gymnase, sous la direction de MM. Porel et Carré ; il faut reconnaître que nous en avons vu plusieurs autres depuis, notamment dans *l'Aiglon*. L'usage n'en est guère plus répandu à Londres.

A coup sûr, il ne saurait être généralisé, et toutes les décorations ne s'en accommoderaient pas ; mais

il faut en attendre, dans des cas fort nombreux, des effets de pittoresque, d'ensemble et d'harmonie, trop éclatants et trop sûrs pour que l'emploi n'en soit pas préconisé dans la plus large mesure.

Le panorama est le plus puissant facteur d'illusion de l'arsenal décoratif.

EN AMÉRIQUE

A titre accessoire, il peut être intéressant de relever certains caractères des théâtres américains. Quelques-uns, du reste, se retrouvent dans les théâtres de Londres.

Les salles américaines sont renommées pour leur luxe, et nous en avons un exemple au Daly de Londres, construit par un impresario de New-York. Mêmes préoccupations chez leurs managers que chez les directeurs anglais : accélérer le travail de la scène, y réaliser le maximum d'illusion possible, assurer au public la plus grande somme de confort.

Leurs théâtres sont tenus avec une propreté méticuleuse, ignorée des nôtres ; dès l'aube, un bataillon de femmes en prennent possession, armées de balais, de brosses et de plumeaux, qui

ne font grâce à aucun nid de poussière. Dans beaucoup d'entre eux, la scène, au lieu d'être de bois brut, est recouverte d'une couche de couleur neutre, qui en facilite le lavage et l'entretien. Presque partout, les loges et les baignoires sont doublées de salons de repos. L'inclinaison du plancher de l'orchestre est assez forte, pour que les divers rangs des spectateurs ne se gênent pas l'un l'autre. Des ascenseurs nombreux et rapides (la vitesse des ascenseurs américains est renommée) transportent en quelques secondes le public des galeries supérieures. Les vestiaires sont larges et aisément abordables. Le service de la salle est fait par des ouvreuses, des nègres et des huissiers appointés, à qui la mendicité du pourboire est interdite. Enfin — ceci est le détail pittoresque — dans certains d'entre eux, des grooms circulent, pendant les entr'actes, à travers la salle, offrant aux spectateurs des boissons froides, dont le mérite principal est d'être gratuites : nous n'en demandons pas tant.

Les rideaux de scène sont le plus souvent en velours ou en étoffes richement brodées, partagés au milieu, et se relevant sur les côtés ou se logeant au cintre. On cite pour leur richesse ceux du Metropolitan et de l'Abbey. L'un des plus somptueux était celui du Madison, malheureusement brûlé dans un incendie récent.

Mais ceci n'est que l'accessoire. Nous avons noté que, dans son principe, la machinerie américaine se refère à l'ancien type, et que le contrepoids y triomphe. Un homme qui connaît bien les théâtres de son pays, M. Castel-Bert, dessinateur au Metropolitan, me disait que, si les manœuvres y sont incomparablement plus rapides que chez nous, bien que le nombre des machinistes n'y soit pas excessif, la raison en est double : 1° les équipes des décors sont beaucoup plus simples que les nôtres ; 2° les décors eux-mêmes sont plus légers. Et cette légèreté tient, d'une part, à leur construction, d'autre part à la qualité de la toile et du bois des châssis.

J'ai eu, en effet, l'occasion d'examiner à Londres une décoration entièrement américaine. C'était au Shaftesbury, loué pendant la saison à une troupe de New-York, qui y jouait *The Belle of New-York*, avec le matériel qu'elle avait apporté. Les décors, que j'ai vus de près et maniés, avaient traversé l'Atlantique ; en service depuis deux mois et demi, ils n'avaient pas souffert de leurs nombreuses tribulations, et ils étaient dans un état de conservation voisin du neuf.

Je veux bien qu'ils aient été établis avec un soin particulier, en vue de leur destination spéciale. Néanmoins, j'ai pu observer l'indiscutable supériorité de leur construction dans l'ajustage des châssis,

dans la diminution du nombre des points d'appui, qui, sans nuire à la solidité, réalise une économie sur la quantité de bois employé, dans la consolidation des angles, dans la substitution, aux points de fatigue, d'armatures de fer aux soutiens de bois. Le sapin blanc d'Amérique en fournit la matière : c'est un bois à la fois léger et résistant, et d'une souplesse exceptionnelle. La légèreté de l'ossature résulte donc de ce que le bois est moins lourd, les traverses et les montants moins épais, la quantité employée moins grande.

La toile aussi est plus mince, mais d'une trame serrée qui en assure la solidité. J'ai pu la vérifier au Shaftesbury, en même temps que je m'étonnais de sa rigidité. On sait que les toiles de décors, constamment remués et déplacés, se fatiguent promptement, et, en peu de temps, se détendent, se creusent et gondolent. Les machinistes y remédient en collant au revers de larges bandes de papier — généralement les vieilles affiches du théâtre — qui leur font un soutien : c'est l'opération du « marouflage ». Cependant, les Américains ne marouflent pas leurs décors : ils se contentent de les encoller de temps en temps, selon le besoin, et ils obtiennent ainsi des résultats identiques.

Cette surprenante légèreté de construction se retrouve encore dans les praticables, les « ter-

rains », dans tout ce matériel accessoire qui, chez nous, est si lourd. Et, dès lors, n'y a-t-il pas des leçons utiles à retenir de l'exemple des Américains ?

Voici un mode de mobilisation des châssis qui est nouveau et, à ma connaissance, inconnu en Europe. Les Américains se servent peu des dessous ; tous leurs décors sont au cintre, où se font les plus importantes manœuvres. Cependant, c'est dans les dessous qu'ils emmagasinent les châssis, supprimant ainsi les tas de côté et débarrassant le plateau de scène. Ils les mettent en place par le moyen suivant.

Tous les châssis, préalablement disposés pour les besoins de la représentation, et enfouis dans les dessous, affleurent le plancher dans leur partie supérieure. Ils sont maintenus dans cette position par un crochet, qui les suspend à une tringle de fer fixée dans une costière, et équilibrés par un contrepoids. Au moment de les faire entrer dans la décoration, un machiniste saisit le crochet de suspension, le tire vigoureusement à lui, puis des mains aide à l'ascension du châssis, presque sans effort, puisque celui-ci se trouve entraîné par son contrepoids : en quelques secondes, le châssis est en position.

Une objection surgit aussitôt : les morceaux de décoration, ainsi fixés à des places immuables, engendrent nécessairement une certaine monotonie

de mise en scène, par la symétrie de leur plantation.

Mais cette difficulté même a été prévue, et, si on ne l'a pas entièrement abolie, on a du moins tenté d'y parer. Les châssis, mobiles sur leur pied, peuvent à volonté tourner sur pivot, et se présenter aux spectateurs soit parallèlement, soit obliquement. Il est vrai qu'ils ne se déplacent ni à droite ni à gauche dans le sens latéral ; mais la tige qui les supporte n'est pas nécessairement en leur milieu, et les décorateurs savent donner, selon les besoins, une largeur plus ou moins grande à la partie qui s'avance en scène, évitant ainsi le danger des décorations rectilignes. Ce système témoigne d'une ingéniosité réelle, et peut-être enferme-t-il le principe de la mobilisation mécanique des châssis.

Nous arrêterons là cette digression.

Nous pourrions consigner des faits non moins intéressants, mais ce n'est pas l'objet principal que l'on s'est proposé ici.

Ce qu'il importe de dégager de ces choses, c'est que, même frustrée du bénéfice d'une rénovation totale, la vieille machinerie est encore susceptible de réformes de détail. Ancienne comme le théâtre, elle invoquerait en vain le prétexte de son anti-

quité. Son principe d'action demeurant identique, elle peut perfectionner ses méthodes, accélérer ses mouvements, faire surgir la vie du sommeil de ses organes.

Pourquoi ne l'a-t-elle pas tenté? Pourquoi dort-elle? Pourquoi, de la poussière de ses magasins décrépits, n'a-t-elle pas arraché les instruments de progrès qui la serviraient et qui s'y trouvent?...

Les hommes qui pourraient la revivifier n'y ont pas pris garde. Ils font ce qu'ont fait leurs anciens. Ils sourient des démonstrations des ingénieurs. Ils sont pareils à ces laboureurs qui se transmettent, de génération en génération, d'immuables procédés de travail, et demandent au savant qui vient à eux, les mains pleines de réformes, s'il est laboureur comme eux, et si son père cultivait la terre. Cependant l'expérience se poursuit ailleurs, et bientôt l'exemple s'imposera.

Sachons voir et comprendre, et sachons retenir. Ayons la patience de tirer la conclusion des faits, d'en distinguer la formule, d'en extraire la leçon.

Celle qui nous vient de Londres n'est pas décisive, mais cependant déjà significative. Nous n'y avons pas trouvé la révolution; mais déjà l'évolution y est commencée. Si l'on ignore ce qui sera, on sait ce qui cessera d'être, et c'est demain, vous le verrez, qu'un théâtre modèle va s'y édifier. En attendant, établissons le bilan.

XXVI

CONCLUSIONS

Par quoi se distinguent, en définitive, les théâtres anglais? Par ceci :

1° Le soin et la vérité de la mise en scène;

2° La promptitude des changements de décors;

3° Le confort des salles de spectacle.

Et qu'est-ce qui leur manque principalement? Les pièces.

Mais, ceci est à retenir, dans ses méthodes essentielles et dans sa construction générale, la machinerie anglaise, hormis deux exceptions qui datent d'hier, n'est pas supérieure à la nôtre, et ses moyens d'action sont identiques. Au point de vue matériel et mécanique, aucune innovation profonde, aucune transformation radicale : dans deux théâtres seulement, adaptation de mécanismes déjà éprouvés ailleurs. Et le bilan du théâtre anglais tient en ceci, que, les conditions initiales étant à peu près les même que hezc nous, les effets obtenus y sont incontestablement supérieurs.

Ce que font les Anglais, nous pouvons donc y

atteindre, et, si l'événement commun ne montre pas que nous y réussissions, les raisons diverses en ont été exposées ; mais la principale est l'absence de cet esprit d'initiative et d'audace qui les pousse, et qui nous manque.

Le succès ne se refuserait pas plus à nos directeurs qu'aux « managers » anglais, s'ils osaient. Ils se plaignent que le public leur marchande sa faveur et que leurs recettes couvrent à peine leurs frais ; et c'est un cercle vicieux, car bien souvent l'incertain succès d'une pièce vient de la parcimonie avec laquelle elle a été présentée, et, si le théâtre ne gagne pas d'argent, c'est qu'il n'a pas su en dépenser.

Les Anglais ont une assurance plus tranquille et une confiance moins timide. Ils sont beaux joueurs. Ils jettent allègrement leur bourse sur le tapis : si le numéro sort, ils ramassent leur gain ; et, s'ils perdent, ils recommencent sans trouble ; la fortune est là, quelque part, pour une certaine heure marquée, ils le savent, et ils attendent patiemment l'instant de l'infaillible revanche.

Il faut bien parler argent, puisque l'argent est le grand connétable de toutes choses, et qu'en somme les directeurs de théâtres, administrateurs de sociétés commerciales, ne sont pas les grands-prêtres d'un art désintéressé.

La plupart des nôtres ont le goût, les capacités, l'expérience, le sentiment du vrai et du beau ; mais

cette seule vertu d'oser qu'ils n'ont point paralysé leur génie latent, et qu'est-ce autre chose que la Foi? Ils ne croient ni dans le public, ni en eux-mêmes, ni dans le miracle de l'harmonie parfaite sur l'âme fragile de la foule. Ils prétextent de mauvaises raisons, qui sont de la déraison. Ils se plaignent du public. Ils dénoncent son mauvais goût ou son indifférence aux œuvres de beauté. Ils gémissent sur leurs tentatives d'art avortées. Ils prennent des visages d'incompris errant dans le royaume de Barbarie. Pressez-les, ils auront des exemples tout prêts. Ils diront : « Voyez *la Montagne enchantée*, *Frédégonde*, *la Ville morte*, ou l'avant-dernière pièce de M. Lavedan, combien d'autres encore! Mises en scène incomparables, succès nul! ... »

Pitoyables artifices : la mise en scène n'est et ne peut être jamais qu'un adjuvant dans le spectacle total; son office est d'éclairer, de fortifier, de compléter la pensée de l'écrivain, et non de se substituer à elle; elle ne se propose que d'évoquer le « milieu » où l'auteur a jeté l'action de son drame, et la condition première d'un spectacle de théâtre est proprement l'œuvre dramatique.

Dès lors, quelle signification peut avoir la mise en scène au service de la sottise, de la vulgarité ou de la prétention d'une fable dramatique, sinon d'en faire davantage ressortir la vanité?

Le public français est enthousiaste du théâtre. A Paris, cent mille personnes, c'est-à-dire le vingt-cinquième de la population, se pressent chaque soir dans tous les lieux publics où se montrent les officiants du grand ou du petit art, devant tous les tréteaux où se dispense la souveraine Illusion : théâtres, cafés-concerts, spectacles de quartier, cabarets, les mille et un sous-sols où l'on débite la chansonnette dans le relent des bocks.

Viennent une œuvre où palpite un peu de rêve ou de vie, un mélodrame qui émeuve les passions les plus élémentaires, ou des rigodons hygiéniques où se distende l'esprit, toute cette foule s'y rue dans un emportement de fièvre ; et les succès des *Deux Gosses*, du *Maître de Forges*, de *Miss Helyett*, de *Cyrano de Bergerac*, de *l'Aiglon*, de *la Dame de chez Maxim* ou de la *Veine*, ne sont pas des faits aussi exceptionnels que l'on se plaît à le dire.

Eh bien donc, qui persuadera-t-on que cette armée si impressionnable, si ardente aux joies du théâtre, ne soit pas entraînée, par une longue éducation, à des exigences de plus en plus impérieuses ? Elle a des yeux pour voir, et, à force de regarder les faux semblants de la scène, elle se convainc qu'il y a mieux à faire que ce qu'on lui offre, et que le théâtre manque à sa fonction, qui ne lui donne pas la plus grande somme d'illusion réalisable.

Elle s'aperçoit aussi que les salles où on la parque sont des chambres de supplices, d'une ordonnance rudimentaire et barbare, et que c'est lui faire payer cher le plaisir escompté, que de la contraindre aux attentes exaspérantes des entr'actes et aux longues stations à travers la bourrasque des courants d'air. Et, quand on lui dit que ces choses qui sont pourraient ne pas être, qu'à côté de nous, à nos portes, des théâtres existent où elles sont abolies, elle songe qu'elle aussi a droit à quelque déférence, et que Paris, fournisseur breveté des théâtres du monde, mérite d'être traité chez lui comme les Hongrois chez eux.

Sans doute, elle se tait, l'armée vivante et frémissante. Mais elle se tait par indifférence d'habitude, par timidité d'action, par l'inclination d'une invincible « nolonté », par le fait de cette miraculeuse apathie qui faisait écrire à Charles Garnier : « Il faut avouer que les Français sont vraiment bien patients, lorsque la routine leur retire l'idée de se plaindre. »

Elle se tait, de même que le peuple de France, las d'agir et las d'errer, se résigne peu à peu à se taire devant toutes choses. Et elle ne pense pas plus à élever la voix devant la porte de ses théâtres, qu'elle ne se résout à bousculer le prodigieux amas de formalisme administratif, à chaque heure et à chaque pas mobilisé contre elle par des règlements vexatoires.

Elle garde donc le silence, mais elle réserve son jugement et apprend à mesurer sa confiance. Elle résiste davantage à se laisser attirer dans un théâtre, car elle est sceptique devant la réclame et ne croit plus aux articles de journaux. Elle s'engouffre aux cabarets de Montmartre ou d'ailleurs, qui ne lui donnent — elle le sait — ni art ni confort, ni quoi que ce soit qui ressemble à un plaisir rare, mais où, du moins, ne l'attend nul mécompte.

Cependant, est-il téméraire de supposer que, si les théâtres étaient pour elle, ne fût-ce que dans leur condition extérieure, les maisons d'élégance et de confort qu'ils devraient être, où du moins l'œil pût se reposer dans une atmosphère de grâce, elle n'attendrait pas toujours l'événement d'un succès incontesté pour en passer le seuil? Ne peut-on croire aussi que, si le plaisir qu'elle y vient prendre était barricadé de moins d'obstacles, nous verrions se prolonger davantage la vie de pièces, acceptables en somme, et dont la destinée pourtant n'est que médiocre? Et que veut-on que pense l'opinion publique, lorsque l'État, ayant à édifier un théâtre nouveau ou à restaurer un théâtre ancien, ne sait accoucher que de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Française!

Durant cette enquête, nous nous sommes gardé des généralisations téméraires et des jugements

excessifs ; mais elle serait infructueuse et vaine, si, au moment de la clore, nous ne tentions d'en dégager les leçons principales.

Nous le ferons en brèves formules.

En résumant l'essentiel de cette étude, nous pensons à un théâtre qui n'existe pas, mais que nous verrons quelque jour sans doute. Et à l'instigateur de ce théâtre supposé, de ce théâtre prochain, nous soumettons les conclusions suivantes :

1° Qu'il soit vaste. Que la circulation y soit aisée. Que l'on s'y meuve aisément. Sinon, qu'il ne soit pas.

2° Que le plan de la salle de spectacle soit régi par les principes que voici : qu'elle ait la forme d'un segment de cercle, dont la corde soit, le plus possible, éloignée du diamètre, de manière à restreindre, sinon à supprimer, les lignes architecturales perpendiculaires à la scène. Les balcons et galeries épouseront cette forme générique. Les fauteuils y seront disposés de manière à être tournés vers la scène, sous l'angle le plus rapproché du droit. Trois étages au maximum. L'inclinaison du plancher d'orchestre assez prononcée, pour que chaque rang de fauteuils domine le rang immédiatement antérieur. Entre les rangs, du dos au dos des deux fauteuils consécutifs, un écartement

d'environ 95 centimètres. Aux balcons et galeries, établissement de gradins en amphithéâtre. Réduction du nombre des loges et des baignoires, tout en respectant la ligne harmonique, d'une élégance si sobre, de nos salles actuelles, mais, en même temps, aménagement supérieurement confortable de ces loges, qui deviendront ainsi de véritables places de luxe : elles seront de plain-pied avec les couloirs, larges, joliment décorées, meublées et éclairées, disposées chacune comme de « petits amphithéâtres », selon le mot même de Charles Garnier, de manière que tous les occupants y puissent également voir et entendre, tournées le plus possible face à la scène, et enfin complétées par un salon de repos, qui leur servira en même temps de vestiaire. La salle, outre le lustre ou tout autre foyer central, sera éclairée par une multitude de girandoles, d'appliques, d'appareils isolés, pour éviter l'éclat déplaisant et aveuglant des foyers trop puissants. Le lustre sera d'ailleurs avantageusement remplacé par un plafond lumineux.

3° Les dépendances et les services accessoires ne seront pas établis avec une moindre attention. Nous supprimerons le contrôle, inutile, embarrassant, vexatoire ; des huissiers remplaceront les personnages redoutables qui l'occupent. Des vestibules, des corridors larges, élégamment décorés

et éclairés. Des escaliers nombreux, spéciaux à chaque étage, aboutissant à des paliers, et non directement sur les couloirs, cause d'encombrements constants. A chaque étage : deux vestiaires au moins, établis en largeur et non en profondeur, et facilement accessibles ; un salon de dames, desservi par des femmes de chambre, un bar-fumoir. Au premier balcon, un foyer réellement meublé, contigu à un buffet aussi bien installé que possible, et, s'il se peut, une terrasse dominant l'entrée du théâtre. Un service d'ouvreuses et d'huissiers zélés, un peu moins quémandeurs, un peu plus attentifs que les nôtres. Enfin, des ascenseurs rapides qui conduiront le public aux places supérieures. Je passe sur des détails d'organisation d'un ordre plus intime.

4° Appareils de ventilation puissants et efficaces, qui renouvellent constamment l'air du théâtre. Il n'en manque pas, et l'on pourra au besoin aller chercher des leçons à Wiesbaden ou dans quelques théâtres de Londres.

5° Enfin, suppression absolue des chapeaux à l'orchestre, et des billets de faveur. Mais ceci est d'ordre directorial et administratif. Il y aura des résistances à vaincre : elles tiendront un mois, et tout sera dit.

Voilà pour la salle et ses dépendances. Passons sur la scène et continuons :

6° Nous avons déterminé les dimensions principales de la scène : n'y revenons pas. Elle sera augmentée d'une arrière-scène, d'une resserre à décors, d'un magasin de meubles et d'accessoires ; ces trois logements pourront, si la superficie du terrain le permet, être aménagés dans son prolongement, derrière le mur de lointain, et occuperont ainsi une largeur égale à la sienne : — au milieu, l'arrière-scène ; à droite et à gauche, les deux magasins. — L'arrière-scène servira, dans la journée, d'atelier de construction ; au dessus, l'atelier de peinture. Une haute porte, de plain-pied avec la rue, s'il est possible, donnera passage aux décors, sans complication de treuils ou de pentes, et sans obligation de les sectionner en petites feuilles, par raison d'insuffisance d'ouverture. Le proscenium sera, sinon complètement droit, pour ne pas introduire une ligne rigide dans l'ensemble d'une architecture de lignes courbes, du moins très légèrement convexe.

7° Toute la charpente, dessous, cintre, etc..., sauf le plancher de scène, sera en fer, avec un revêtement de lames de bois, aux corridors et passerelles, et dans les parties du théâtre où les

pas des machinistes pourraient déterminer des ébranlements bruyants pendant les représentations.

8° S'il s'agit d'un théâtre de grande mise en scène, le plancher sera mobile, à partir du second plan, selon un système à déterminer, mais de telle sorte que, soit en totalité, soit partiellement, il soit apte à prendre toutes les positions horizontales ou obliques, et qu'il puisse s'élever à environ cinq mètres au-dessus du niveau de la scène.

Si c'est un théâtre de comédie, où la mise en scène est plus restreinte et se borne, la plupart du temps, à des décorations d'intérieurs, il y aura lieu d'étudier l'établissement d'un plancher tournant, analogue à celui qui fonctionne à Munich, et dont nous avons vu une imitation aux Variétés, pendant les représentations du *Nouveau Jeu*, ou de tout autre mode de mobilisation du plancher qui permette d'y équiper simultanément deux décors.

Nous arriverons ainsi à accélérer la marche du spectacle, d'où ce double bénéfice : de pouvoir jouer une pièce de longue haleine ou deux pièces importantes en un temps plus court, d'une part, et, d'autre part, de diminuer la longueur des entr'actes, ou même d'en supprimer quelques-uns, pour le plus grand profit de certaines œuvres qui s'accommodent mal d'une interruption de l'action

aux moments où elle devrait, au contraire, se précipiter.

A ce propos, les exemples ne manqueraient pas, et il y a longtemps que les auteurs dramatiques souhaitent une telle réforme. Songe-t-on aussi que la possibilité de changements nombreux et instantanés — ce que j'appellerai la domestication de la scène — en libérant l'imagination des écrivains des préoccupations de réalisation matérielle, pourrait susciter au théâtre des œuvres nouvelles, d'une forme originale et encore inexpérimentée?

9° Substitution de la force mécanique — hydraulique, électrique ou air comprimé, — à la force humaine et aux contrepoids, dans tous les cas où cela sera possible.

10° Recherche d'un système d'éclairage complet, rationnel et nombreux, dont voici quelques éléments : renforcement de la lumière au premier plan par l'usage de herses verticales et d'appareils à projections; renforcement de la lumière des portants et de tous les appareils mobiles, dont le rôle sera considérablement développé ; dispositions nouvelles destinées à restreindre la fonction de la rampe; superposition de trois couleurs au moins dans tous les systèmes lumineux, sans exception

aucune, rampes, herses, portants, etc.; indépendance réciproque de ces trois sources de lumière, qui pourront être le blanc, le bleu et le rouge; si, par une dernière amélioration, on en ajoute une quatrième, que ce soit le jaune, qui complétera les trois couleurs fondamentales; herses à double réflecteur, l'un pour les lampes blanches, l'autre pour les lampes colorées; enfin, établissement d'un jeu d'orgue souple et précis, dont le jeu d'orgue de notre Opéra pourrait être le modèle.

11° Emploi du panorama, chaque fois que la décoration le permettra. D'où diminution du nombre des châssis et des bandes d'air, et bénéfice notable pour l'illusion totale.

12° Substitution, dans la plus large mesure, des constructions réelles aux châssis de coulisses, déplaisants à l'œil et destructeurs de toute illusion. Extension de ce procédé à tous les accessoires qui le permettront, par exemple aux « terrains », aux arbres, aux colonnes, etc. Recherche constante du « décor nature », qui, seul, évoque la vérité.

13° Accessoirement, allégement des décors par la simplification de leur menuiserie; suppression du manteau d'Arlequin et de la boîte du souffleur, etc.

Sans doute, ce programme demeure incomplet, et il y aurait à dire encore.

Mais nous croyons que le théâtre qui se recommanderait de ces principes généraux réaliserait déjà un progrès important. Il attesterait un souci du bien-être du public et un respect de la pensée de l'écrivain qui doivent être les préoccupations essentielles d'un directeur conscient de son rôle et appliqué à ses devoirs.

Ici se borne notre objet. Je n'ai ni la vanité de supposer ces choses ignorées, ni la prétention de morigéner personne. Mais peut-être était-il bon que ce tableau d'ensemble fût dressé : de la gerbe de tant de faits naguère épars, quelque profit peut sortir.

Quoi qu'il en soit, cette observation minutieuse d'un théâtre si proche du nôtre est consolante, lorsque l'on établit la balance des gains et des pertes. La France a des pièces — et parfois des œuvres — l'Angleterre n'en a pas; si l'organisation matérielle de nos théâtres est médiocre en regard de la sienne, qu'est cela ? Un ferme vouloir de notre part peut y pourvoir, et, si la voix publique consent à s'enhardir, j'ai l'assurance qu'elle n'aura pas à parler bien haut pour y déterminer ceux de qui le théâtre attend sa rénovation.

C'est l'affaire des scènes libres de décider s'il leur plaira de l'entendre, et il semble, du reste, que certaines d'entre elles commencent à l'écouter. Mme Sarah Bernhardt et M. Antoine ont déjà fait des choses qui eussent paru révolutionnaires il y a quinze ans.

Mais, à côté d'eux, au-dessus d'eux, des théâtres régis par l'État — dont les subventions ne sont qu'une prime de désintéressement et un levier de progrès, et qui, avec elles et par elles, se trouvent investis de la mission de donner à l'art dramatique quelque chose comme la force d'un enseignement — ont des devoirs particuliers et déterminés. Servir l'art national, c'est aussi en assurer et en perfectionner le mode de diffusion ; un directeur de théâtre n'a pas tout dit, quand il a fait comparaître des manuscrits au tribunal de sa critique, même impeccable : qu'il aille aussi regarder la salle de son théâtre, qu'il en mesure les angles, le compas à la main, qu'il se promène dans ses corridors, qu'il descende dans les dessous et qu'il monte au cintre, qu'il étudie la manœuvre des trappes et des treuils, qu'il sache guider ses employés et leur commander dans leur langage...

Besogne d'architecte, d'ingénieur, de machiniste ? Soit. Mais un directeur de théâtre doit être cela aussi.

Il appartient à l'Etat de prendre en ceci les

initiatives nécessaires. Si les théâtres allemands ont, les premiers, modernisé leur outillage et osé le bouleversement de la vieille machinerie italienne, qui régit encore presque toutes les scènes de l'Europe, c'est que, chaque année révolue, une cassette royale s'ouvre à propos pour parer aux déficits possibles.

Nous demandons que l'art théâtral soit traité chez nous comme il l'est dans les baronnies germaniques. Est-ce trop d'exigence?...

L'État a des musées, des écoles, des conservatoires, qui lui coûtent. Que n'essaye-t-il de quelques « réformatoires »? Il a aussi des théâtres. Qu'il soit pour eux moins ménager de ses faveurs; qu'il y surveille davantage l'emploi de ses subventions; qu'il y institue des expériences, qu'il devienne et demeure le prophète de progrès, au lieu de s'endormir dans la papauté de sa routine : ce faisant, il suscitera de profitables émulations et remplira sa fonction.

APPENDICE

Nous donnons, par ordre alphabétique, la liste des théâtres, music-halls et principaux établissements publics actuellement en exploitation à Londres.

GRANDS THÉATRES ET THÉATRES DE FAUBOURGS

APOLLO THEATRE. — Shaftesbury Avenue.
Directeur et propriétaire. — M. Henry Lowenfeld.
Directeur artistique. — M. Léonard Lillies.

AVENUE THEATRE. — Northumberland Avenue.
Directeur. — M. Frank Curzon.

Alexandra Theatre. — Stoke Newington Road.
Directeur. — M. F. W. Purcell.

Barnard's Theatre Royal. — Woolwich.
Directeurs. — MM. S. et D. Barnard.

Borough Theatre and Opera House. — Stratford.
Propriétaire-directeur. — M. Albert Fredericks.

Britannia Theatre. — Hoxton.
Directeur. — M. A. L. Crauford.

Brixton Theatre. — Brixton.
Directeur. — M. E. G. Saunders.

Broadway Theatre. — Broadway.
Directeur. — M. Duncan Young.

Camden Theatre. — Camden Town.
Directeur. — M. E. G. Saunders.

COMEDY THEATRE. — Panton Street, Haymarket.
Directeurs. — MM. W. Greet,
Wilfred Cotton.

COVENT GARDEN THEATRE. — Bow Street.
Administrateurs. — MM. de Grey,
H. W. Higgins.

COURT THEATRE . — Stoane Square.
Directeur. — M. Arthur Chudleigh.

CRITERION THEATRE. — Piccadilly.
Directeurs-acteurs. — MM. Charles Wyndham,
Arthur Bourchier.

Coronet Theatre. — Notting Hill Gate.
Directeurs. — MM. E. G. Saunders,
R. Mansell.

Crown Theatre. — Peckham.
Directeurs. — MM. Isaac Cohen,
Cecil Paget.

Croydon Grand Theatre. — Croydon.
Directeur. — M. Frank Curzon.

DALY'S THEATRE. — Leicester square.
Directeur-acteur. — M. George Edwardes.

Dalston Theatre. — Dalston.
Directeurs. — MM. Bode,
Compton.

DRURY LANE THEATRE. — Catherine street (Strand).
Directeur. — M. Arthur Collins.

DUKE OF YORK'S THEATRE— Saint-Martin's Lane.
Directeur. — M. Charles Frohman.

ROYAL DUCHESS THEATRE. — Balham.
Directeurs. — MM. Bennett.

EALING THEATRE. — Ealing.
Propriétaires. — MM. Stephens Bros.
Directeur. — M. Geo Lee.

ELEPHANT AND CASTLE THEATRE. — New Kent Road.
Directeur. — M. J. E. Bull.

GAIETY THEATRE. — Strand.
Directeur-acteur. — M. George Edwardes.

GARRICK THEATRE. — Charing Cross.
Directeur-acteur. — M. Arthur Bourchier.

GLOBE THEATRE. — Newcastle Street.
Directeurs. — MM. W. Greet.
Frank Curzon.

GRAND THEATRE FULHAM. — Fulham.
Directeur. — M. A. F. Henderson.

GRAND THEATRE ISLINGTON. — Islington.
Directeur. — M. Oswald Brand.

HAYMARKET THEATRE ROYAL. — Haymarket.
Directeurs. — MM. Frederick Harrison.
Cyril Maude (acteur).

HER MAJESTY'S THEATRE. — Haymarket.
Propriétaire, directeur et acteur. — M. H. Beerbohm Tree.
Actrice principale. — Mme Tree.

IMPERIAL THEATRE. — Saint-James's Park.
Directrice-actrice. — Mme Langtry.

KENNINGTON THEATRE. — Kennington.
Propriétaire. — M. Robert Arthur.
Directeur. — M. W. Wallé Keene.

KINGSTON THEATRE. — Kingston.
Directeur. — M. Peter Davêy.

LYCEUM THEATRE. — Wellington Street.
Directeur. — M. J. Comyns Carr.

LYRIC THEATRE. — Shaftesbury Avenue.
Directeur. — M. William Greet.

LYRIC OPERA HOUSE. — Hammersmith.
Directeurs. — MM. Acton Philips et Son,
J. M. East.

METROPOLE THEATRE. — Denmark Hill.
Directeur. — M. J. B. Mulholland.

MORTON'S THEATRE. — Greenwich.
Directeurs. — MM. Arthur Carlton,
William Gillespy.

NEW CENTURY THEATRE. — Strand.
Directeurs. — MM. A. et C. Gatti.

OPERA HOUSE. — Crouch End.
Propriétaires. — MM. H. H. Morell,
Fred. Mouillot.
Directeur. — M. C. J. Scarisbrick.

PAVILION THEATRE. — Mile End Road.
Directeur. — M. Isaac Cohen.

PRINCE OF WALES' THEATRE. — Coventry Street.
Directeurs. — MM. J. H. Leigh.
Frank Curzon.

PENLEY'S THEATRE. — Great Queen Street.
Propriétaire et directeur. — M. W. S. Penley.

PRINCESS'S THEATRE. — Oxford Street.
Propriétaire et directeur. — M. B. F. Keith.

RICHMOND THEATRE AND OPERA HOUSE. — Richmond.
Directeur. — M. St John Denton.

ROYALTY THEATRE. — Shaftesbury Avenue.
Directrice. — Miss Kate Santley.
Directrice-actrice. — Mrs Patrick Campbell.

SAVOY THEATRE. — Strand.
Directeur. — M. R. d'Oyly Carte.

SADLER'S WELLS THEATRE. — Rosebery Avenue.
Directeur. — M. Geo E. Belmont.

ST JAMES'S THEATRE. — King Street.
Directeur-acteur. — M. George Alexander.

SHAFTESBURY THEATRE. — Shaftesbury Avenue.
Directeur. — M. Geo Musgrove.

SHAKESPEARE THEATRE. — Clapham Junction.
Propriétaires. — MM. Machin, Bennett et Bennett.

STANDARD THEATRE. — High Street.
Directrice. — Mrs A. Melville.

STRATFORD THEATRE ROYAL. — Stratford.
Directeur. — M. Albert Fredericks.

STRAND THEATRE. — Strand.
Directeurs. — MM. Frank Curzon,
Guy Waller.

SURREY THEATRE. — Blackfriars Road.

TERRY'S THEATRE. — Strand.
Directeur. — M. Edward Terry.

TERRISS THEATRE. — Lower Road, Rotherhithe.
Directeurs. — MM. Geo. Conquest,
Herbert Leonard.

WEST LONDON THEATRE ROYAL. — Church street.
Directeur. — M. William Bailey.

WOOLWICH NEW GRAND THEATRE. — Woolwich.
Directeur. — M. Clarence Sounes.

VAUDEVILLE THEATRE. — Strand.
Directeurs. — MM. A. et S. Gatti.

WYNDHAM'S THEATRE. — Corner Street.
Propriétaire, directeur et acteur. — Sir Charles Wyndham.

En résumé, Londres a soixante et un théâtres. Il n'y en a que trente à Paris. Mais la population de Londres étant près d'une fois et demie plus nombreuse que celle de Paris, il faudrait, pour que la proportion entre le nombre des théâtres et le chiffre de la population fût identique, que Paris n'eût pas plus de vingt-cinq théâtres, ou que Londres en possédât soixante-dix.

En d'autres termes, Londres a un théâtre pour 98.360 habitants, et Paris pour 90.468 habitants seulement. Et ce premier fait peut déjà expliquer en partie les difficultés d'exploitation de nos théâtres.

Cependant il faut examiner ces chiffres de plus près encore.

Chacun sait qu'à Paris la plupart des théâtres de faubourgs sont prospères : ce qu'on a appelé la « crise théâtrale » n'atteint que les grandes scènes.

Or Paris a *dix-neuf* théâtres classés, dont j'excepte Cluny, Déjazet et le théâtre de la République, qui sont en réalité des théâtres de quartier. En procédant par analogie, Londres n'en a que *vingt-cinq*, qui ont été désignés, dans la liste précédente, par des caractères plus gros. La différence porte presque tout entière sur les théâtres de fau-

bourgs — onze chez nous, trente-six à Londres, — ce qui s'explique par l'immensité de Londres, dont la superficie est quatre fois plus grande que celle de Paris : 31.600 hectares contre 7.802. Mais ceci revient à dire que Londres, avec toute sa population, n'a que vingt-cinq grands théâtres à faire vivre, alors que Paris en a dix-neuf!

MUSIC-HALLS, CONCERTS, ATTRACTIONS

ALHAMBRA. — Leicesters quare.
Directeur. — M. C. Dundas Slater.

Aquarium. — Westminster.

Balham Music Hall. — Balham.

Battersea Palace of Varieties. — Battersea.

Bedford Music Hall. — High Street.

Cambridge Theatre of Varieties. — Bishopsgate.

The Canterbury. — Westminster Bridge.

Collins's Music Hall. — Islington.

CRYSTAL PALACE. — Sydenham.

Eastern Empire. — Bow.

EMPIRE. — Leicester square.
Directeur. — M. H. J. Hitchins.

Egyptian Hall. — Piccadilly.

Empress Theatre of Varieties. — Brixton.

English's new Sebright Temple of Varieties. — Hackney Road.

The Euston. — Euston Road.

Forester's Palace of Varieties. — Cambridge Road.

Gatti's Music Hall. — Charing Cross.

Gatti's Palace of Varieties. — Westminster bridge.

Grand Hall of Varieties. — Clapham Junction.

Granville Theatre of Varieties. — Broadway.

Greenwich Palace of Varieties. — Greenwich.

Hammersmith Palace of Varieties. — Hammersmith.

THE LONDON HIPPODROME. — Leicester square.
Directeur. — M. H. E. Moss.

LONDON PAVILION. — Piccadilly.
Directeur. — M. Frank Glenister.

London. — Shoreditch High Street.

Marylebone Palace of Varieties. — Marylebone.

Metropolitan. — Paddington.

Middlesex Music Hall. — Drury Lane.

Montpelier Palace of Varieties. — Empress street.

New Cross Empire. — New Cross Road.

New South London. — London Road.

Oxford. — Oxford street.

PALACE THEATRE. — Shaftesbury Avenue.
Directeur. — M. Charles Morton.

Palace Croydon. — Croydon.

Parthenon Theatre of Varieties. — Greenwich.

THE PARAGON. — Mile End Road.

PEOPLE'S PALACE. — Mile End Road.

PEOPLE'S EMPIRE. —

QUEEN'S PALACE OF VARIETIES. — High street.

QUEEN'S HALL. — Langham Place.
Grande salle de concerts.

ROYAL ALBERT MUSIC HALL. — Victoria Dock.

ROYAL THEATRE OF VARIETIES. — Holborn.

ROYAL STANDARD MUSIC HALL. — Victoria station.

SAINT JAMES'S HALL. — Piccadilly.

THE STRATFORD EMPIRE. — Broadway.

TIVOLI THEATRE OF VARIETIES. — Strand.

MADAME TUSSAUD'S EXHIBITION. — Baker Street.

WASHINGTON MUSIC HALL. — Battersea.

Le total des music-halls, concerts, cirques et attractions diverses, est de quarante-huit. Mais, ici encore, il faut noter :

1° Que les deux tiers en sont situés dans les faubourgs, et que ceux de Greenwich, de Fulham ou de Hammersmith, par exemple, sont à Londres ce que des concerts établis à Suresnes, à Asnières ou à Chatou seraient à Paris, si la ceinture des fortifications était supprimée ;

2° Que, parmi les douze qui s'ouvrent au cœur de la ville, il n'y en a que cinq qui comptent en réalité : l'Alhambra, l'Empire, l'Hippodrome, le London Pavilion et le Palace.

Les mêmes observations que nous avons faites à propos des théâtres s'appliquent à cette classe nouvelle de spectacles.

CONGRÈS INTERNATIONAL D'ART THÉATRAL DE 1900

Du 27 au 31 juillet 1900, un Congrès international d'Art théâtral s'est tenu à Paris, sous la présidence générale de M. Adolphe Aderer. M. Adrien Bernheim, commissaire du Gouvernement, avait été délégué par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour en suivre les séances.

Voici quelques-uns des vœux adoptés par ce congrès. On y trouvera un commencement de consécration pour certains principes émis au cours de ce livre, qui était écrit avant l'ouverture du Congrès :

Le Congrès,

Considérant les nouvelles études faites sur la construction théâtrale, émet les vœux suivants :

POUR LA CONSTRUCTION

1° Que les architectes s'appliquent à observer les lois de l'acoustique et de l'optique ; mais que, tout en respectant ces lois, dont on a constaté les effets différents dans des salles de forme identique, ils accordent surtout leur attention aux dégagements de la salle et de la scène, en s'inspirant pour cela des modèles antiques ;

2° Que le luxe soit rénové, et que les progrès modernes

de l'art décoratif soient appliqués sous toutes leurs formes dans les salles de spectacle (émaux, mosaïques de verre, faïences, emploi des peintures vernissées, de cuir et de nickel ;

3° Que l'espacement des fauteuils, la largeur des couloirs et le nombre des sorties soient déterminés par un règlement officiel, et que le chauffage et l'aération soient établis d'après les inventions récentes.

POUR LA MACHINERIE

1° Qu'une entente s'impose entre les architectes et les machinistes pour une disposition nouvelle de la machinerie dans les théâtres ;

2° Qu'un Comité d'études soit institué pour préciser les avantages et les inconvénients de la machinerie préconisée à l'étranger (fer, fonte, acier, substitués au bois) ;

3° Que le fractionnement du plancher de la scène soit adopté par plans se levant et s'inclinant, et supprimant les praticables, difficiles à manier et longs à poser ;

4° Que les systèmes des moteurs à gaz, à eau, à air et à l'électricité soient essayés conjointement avec la machinerie à main, pour arriver à diminuer la durée des entractes. Et, à ce dernier point de vue, le Congrès pense qu'il y a lieu de préconiser le système de la scène tournante telle qu'on l'emploie au Residenz de Munich ;

POUR LA SÉCURITÉ

1° Il renouvelle le vœu d'isolement complet qu'il a fait à propos de la construction théâtrale ; donc, que les théâtres soient isolés (ce sont eux qui, foyers d'incendie, communiquent le feu aux immeubles voisins ; les exemples sont excessivement rares des théâtres incendiés par lesdits immeubles) ;

2° Que, pour arriver à l'incombustibilité complète des

matériaux, l'ignifugeage soit appliqué aux décors, aux bois de scène et à la corderie ;

3° Que l'emploi des portes et des sièges automatiques soit vulgarisé, ainsi que le remplacement des tapis par du linoléum ignifugé ;

4° Que les calorifères soient remplacés par le chauffage à l'air chaud et à la vapeur, et que l'installation de ces derniers systèmes soit éloignée des dessous.

AUTRES VŒUX

1° Construction de décors légers et bas ;
2° Généralisation de l'emploi des panoramas ;
3° Modification des draperies d'avant-scène ;
4° Suppression du proscenium et des logettes de la scène.

TABLE ANALYTIQUE

A

Abbey Theatre, 266, 277, 285.
Acteurs (Appointements des), 92.
Adelphi Theatre, 248.
Aderer (Adolphe), 59, 318.
Aération, 129, 207, 241.
Aiglon (L'), 255, 283.
Air comprimé, 274.
Alexander (George), 66, 82, 90, 248.
Alhambra, 243, 247.
Ambigu (Théâtre), 140.
Amérique, 270, 284 et suiv.
Amsterdam, 258.
Antoine, 85, 106, 305.
Apollo Theatre, 248.
Aquarium Theatre, 222.
Arrière-scène, 139, 143, 175, 206, 219.
Asphaleïa (L'), 258.
Assistance publique, 54, 78.
Ateliers de construction et de peinture, 142, 176.
Athénée (Théâtre), 105, 248.
Auditorium Theatre, 277.
Auteurs (Société des), 78.

B

Balcons, 106.
Ballets, 247.
Bars, 121, 168.
Barthélemy, 267, 279.
Baudu, 133.
Bayreuth, 74.
Bernheim (Adrien), 318.
Berton (Pierre et Claude), 223, 229.
Billets de faveur, 48, 77, 299.
Billets à droit, 58, 77.
Blanc (Charles), 124.
Bourchier (Arthur), 236.
Bowles, 179.
Brabant, 133, 267.
Bram Stoker, 220.
Brandt (Système), 197.
Bruce (Edgard), 222.
Buda-Pesth, 209, 258, 263, 276, 283
Bunel, 124.
Burgtheater, 263, 264, 276.

C

Campbell (Mme Patrick), 82.
Canova, 34.
Caractère anglais, 5.
Carmen, 202.
Carré (Albert), 207, 258, 283
Carré (Michel), 59.
Castel-Bert, 286.
Censure, 64.
Chambers (C. Haddon), 65.

Changements de décors, 134, 136.
Chapeaux (Question des), 115, 299.
Chaperon, 15, 16.
Châssis, 18, 279, 288.
Châtelet (Théâtre), 154, 261.
Chauffage, 169.
Chemineau (*Le*), 14, 49, 80, 160.
Chéret, 16.
Chicago (Opéra de), 277.
Cintre, 142.
Ciris (De), 145.
Collins (Arthur), 135, 206.
Comédie-Française, 27, 29, 75, 110, 117, 121, 147, 148, 171, 193, 204, 259, 296.
Comédiens (Éducation des), 90, 92.
Comédiens (Préjugé des), 95.
Comedy Theatre, 82, 248.
Confort, 7, 102, 128.
Congrès de l'Art théâtral, 12, 59, 318.
Conservatoire, 89.
Constable, 16.
Contrepoids, 131, 132, 195, 197, 274.
Contrôle et contrôleurs, 10, 103.
Coquelin, 87.
Coronet Theatre, 73.
Côtés « Cour » et « Jardin », 130.
Coulisses, 96, 129, 170.
Couloirs, 104, 120, 228.
Covent Garden Theatre, 73, 102, 115, 123, 132, 133, 139, 143, 162, 194 et suiv.
Criterion Theatre, 65, 82, 90, 102, 104, 236, 248.
Cyrano de Bergerac, 237.

D

Daly (M.), 243.
Daly's Theatre, 80, 82, 102, 105, 106, 139, 140, 141, 243.
Décoration, 15, 143.
Décors (Construction des), 142, 286, 320.
Dessous, 141, 153.
Directeurs de théâtre, 81, 82, 292.
Drury Lane Theatre, 106, 115, 132, 134, 139, 140, 143, 205 et suiv.
Dumas (Alexandre), 33.
Durée des pièces à Londres et à Paris, 43.
Duse (Mme), 73.

E

Éclairage, 105, 144, 179 et suiv., 203, 217, 218, 227, 229, 302.
Edwardes (George), 82.
Effets de théâtre, 131, 134, 205, 212.
Electrique (Force), 131, 132, 200, 210, 274.
Empire Theatre, 102, 120, 243, 247.
Enigme (*L'*), 69.
Entr'actes, 119, 136, 301.
Erckmann-Chatrian, 27.
Escaliers, 103.

F

Fauteuils d'orchestre, 106, 115.
Febvre (Frédéric), 236.
Féeries, 134, 205.
Fer et Bois, 258, 259.
Folies-Bergère, 147.
Force mécanique, 131, 132, 273.
Foucault, 267.
Foyer, 121, 167, 227.
Frises, 281.

G

Gaiety Theatre, 82.
Gailhard (Pedro), 145.
Gainsborough, 16.
Gaîté (Théâtre de la), 115, 154, 267.
Garnier (Charles), x, 129, 257, 268, 295, 298.
Gaz, 180, 187, 217.

Georges (Mlle), 208.
Godin, 133.
Got, 27.
Granier (Jeanne), 91.
Grau (Maurice), 74, 133, 194.
Grey (lord De), 195.
Grisier (George), 140.
Guitry, 73, 85.
Gwinner (Robert), 259.
Gymnase (Théâtre du), 283.

H

Halle-sur-Saale (Théâtre de), 259.
Hamlet, 35, 36.
Harrison (Frédérick), 45, 82, 89, 127, 170, 233.
Hart (Lionel), 90, 170.
Hasenauer (Baron), x.
Haymarket Theatre, 45, 80, 82, 89, 91, 103, 104, 105, 113, 126, 139, 141, 161, 167, 170, 216, 231 et suiv.
Hennique (Léon), 140.
Hermant (Abel), 147.
Hervieu (Paul), 69.
Higgins (H. W.), 195.
Hippodrome (The London), 239 et suiv.
Hollingshead (John), 222.
Hydraulique (Force), 131, 132, 208, 258, 274.

I

Imagination au théâtre (L'), 32 et suiv.
Imperial Theatre, 82, 102, 105, 106, 122, 136, 139, 141, 222 et suiv.
Incendie (Précautions contre l'), 122, 175, 319.
Irving (Sir Henry), xiv, 27, 32, 38, 39, 75, 82, 86, 95, 193, 213 et suiv.

J

Jambon (Marçel), 16.
Jeu d'orgue, 182.
Johnston et Philipps, 179.
Jones (H. A.), 65.
Juif polonais (Le), 27 et suiv.
Jules César, 80, 161.

K

Kean, 215.

L

Langtry (Mme), 82, 222 et suiv.
Lautenschlœger, 263.
Lavastre, 16.
Lépine, 124.
Leroy (Modeste), 54.
Liars (The), 65.
Litton (Miss Mary), 222.
Location, 10, 101.
Loges, 109, 112.
London Pavilion, 247.
Lustre, 127.
Lyceum Theatre, 27, 80, 82, 102, 104, 105, 106, 136, 140, 167, 213 et suiv.

M

Machinerie, viii, 131, 135, 197, 255 et suiv., 290, 319.
Madison square Theatre, 265, 285.
Maeterlinck (Maurice), 69.
Majesty's Theatre (Her), 14, 80, 82, 102, 105, 106, 113, 115, 121, 128, 132, 136, 139, 140, 149, 159 et suiv., 216.
Manœuvre des décors, 131, 142, 197.
Manteau d'Arlequin, 146, 178, 230.
Marouflage, 287.
Matcham (Frank), 239

Matinées professionnelles, 93.
Maude (Cyril), 82, 90, 235.
Messager (André), 74, 196.
Metropolitan Theatre, 266, 277, 285.
Mise en scène, 11, 21, 26, 35, 40, 80, 82, 83, 144, 146, 176, 293.
Moisson, 16.
Monna Vanna, 69.
Montmartre, 72.
Montrouge (Le père), 248.
More, 208.
Moss (H. E.), 239.
Moteur mécanique (V. *Électrique* et *Hydraulique*), 273.
Mounet (Paul), 27.
Münich, 263, 274.
Music-halls, 247.

N

Nations (Théâtre des), 261.
New-York, 243, 263, 277.
Niebelung (Anneau du), 74.
Noblet, 235.
Nouveau-Cirque, 241.

O

Odéon (Théâtre), 15, 19, 39, 49, 75, 106, 115, 141, 146, 148, 208.
Œdipe roi, 85.
Olympia (Théâtre), 244 et suiv.
Opéra (de Paris), 115, 117, 136, 145, 181, 186, 203, 256, 259, 278.
Opéra-Comique, 110, 117, 193, 204, 259, 296.
Orchestre, 126, 232.
Othello, 37.

P

Palace Theatre, 247.
Panoramas, 19, 258, 280, 320.
Pantomimes, 134, 205.
Parker (Louis), 14.
Perrin (Emile), 85.
Perspective théâtrale, 149 et suiv.
Philadelphie, 277.
Philipps, 179.
Phipps, 159.
Pièces anglaises, 62.
Pinero, 79.
Plancher mobile, 132, 198, 208, 258, 261 et suiv.
Plancher de l'orchestre, 105, 115.
Plancher de la scène, 140, 149.
Pompiers, 122,
Porel, 12, 53, 85, 147, 283.
Préfecture de police, 123.
Proctor Theatre, 277.
Propreté, 127, 284.
Proscenium, 145, 320.

Q

Quéruel, 267.

R

Rafraîchissements, 120, 285.
Rampe, 144, 189.
Raynard, 266.
Réalisme (au théâtre), 18, 27, 38, 254.
Réjane (Mme), 73, 91.
Rembrandt, 34.
Renaissance (Théâtrede la), 182.
Revue d'Art dramatique, 45.
Richepin (Jean), 14, 261.
Rideau de scène, 147, 166, 219, 285.
Robertson (Forbes), 82.
Rostand (Edmond), 87.
Royalty Theatre, 82.
Rubé, 16.

S

Sachs (Edwin O.), 154, 195, 210, 275.

Sacré, 133, 267.
Sang au théâtre (Le), 35.
Sarah Bernhardt (Mme), 85, 92, 117, 133, 145, 147, 148, 149, 182, 261, 305.
Sardou (Victorien), 87, 147.
Savoy Theatre, 105, 106, 248.
Saint-James's Theatre, 65, 82, 91, 248.
Schrœter, x.
Scène (Mesures proportionnelles), 129, 132.
Second in Command (The), 233.
Semper (Gottfried), x.
Shaftesbury Theatre, 139, 248, 286.
Shakespeare, 39, 75, 92, 214.
Sheridan, 207.
Shylock, 86.
Souffleur, 148.
Strapontins, 106.

T

Terry (M.), 82.
Terry (Mlle Ellen), 86.
Terry's Theatre, 82, 248.
Théâtre (Indications pour la construction d'un), 114, 297, 318.
Théâtres de Londres (Liste des), 309.
Théâtres de Londres et de Paris (Nombre des), 45, 314, 317.
Théâtres de faubourgs, 72.
Théâtre-Nautique, 244.
Théâtre-salon (Le), 9.
Théâtres subventionnés, 73.
Tolstoï (Léon), 38.
Tree (H. Beerbohm), 14, 22, 38, 73, 75, 80, 82, 90, 96, 132, 140, 159 et suiv., 231.
Tresca, 268.
Trucs, 131, 134, 205, 212.

V

Variétés (Théâtre des), 301.
Vaudeville (Théâtre du), 154, 266.
Verity (Franck), 223.
Vestiaires, 118, 164.
Vestibules, 102, 163, 240.
Vienne, 209, 211, 258, 263.

W

Water-closets, 121.
Wiesbaden, 207, 258, 290.
Wyndham (Sir Charles), 65, 82, 90, 235 et suiv.
Wyndham's Theatre, 82, 90, 102, 105, 141, 216, 235 et suiv.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE III
Note XIII

PREMIÈRE PARTIE

LES THÉATRES. — LES PIÈCES. — LES ACTEURS. LA MISE EN SCÈNE

I. — Double aspect de l'esprit anglais. — Comment les Anglais entendent le confort. — Leur conception aristocratique du plaisir du théâtre. — Le caractère de leurs mises en scène 3
II. — *Le Chemineau* à Londres 14
III. — *Le Juif polonais* au Lyceum. 27
IV. — L'imagination au théâtre. — La collaboration nécessaire du public. — Suggérer pour émouvoir. — Le spectre de Banquo. — Rôle et dignité de la mise en scène 32
V. — La prospérité des théâtres anglais. — Les raisons qu'on en donne. — L'importance de la population et son goût pour le théâtre. — Statistique comparée des théâtres de Londres et de Paris. — Ce que nous voyons à Paris. — Le billet de faveur et le billet à droit : le théâtre gratuit ou au rabais 43
VI. — Ce que valent les pièces anglaises. — Œuvres médiocres, censure impitoyable : *The Liars*, *le Réveil*, *l'Enigme*, *Monna Vanna*. — L'humanité absente.. 62
VII. — A quoi tiennent les longs succès. — Londres et Paris. — La variété des genres. — Montmartre et les cabarets. — Les théâtres de faubourg. — Pas de théâtres

subventionnés. — Le théâtre est un plaisir complet. — Ce qu'on dit de la richesse de Londres. — Les droits d'auteurs : ni Société des auteurs ni droit des pauvres. 71
VIII. — Les directeurs. — Leur esprit d'entreprise. — Les acteurs-directeurs. — Au Lyceum : Shylock conférencier..... 80
IX. — L'éducation de l'acteur. — Pas de Conservatoire. — Traditions de naturel et de vérité. — Appointements. — Matinées professionnelles. — Situation sociale du comédien..... 89

DEUXIÈME PARTIE

LA SALLE ET LA SCÈNE

X. — Le théâtre est un salon. — L'entrée. — Pas de contrôle. — Escaliers et couloirs. — La salle..... 101
XI. — Suppression des loges. — Courbe des balcons. — Inclinaison des planchers. — La question des chapeaux... 112
XII. — Services accessoires. — Vestiaire. — Aération. — Bars et foyers. — Contre le feu. — L'orchestre. — Le lustre..... 118
XIII. — Mesures normales. — Manœuvres. — La leçon des théâtres anglais. — Changements rapides. — Trucs et illusions. — Méthode et personnel. — Les entr'actes à Paris..... 129
XIV. — Arrière-scène. — Cases à décors, dessous, ateliers. — L'art décoratif. — Éclairage. — Proscenium. — Manteau d'Arlequin. — Rideau de scène. — Le souffleur..... 139
XV. — Le plancher horizontal. — Conditions de la perspective..... 149

TROISIÈME PARTIE

QUELQUES THÉATRES

XVI. — Her Majesty's Theatre. — Un directeur : M. H. Beerbohm Tree. — La salle et ses dépendances. — Pour les artistes : la « Maison ». — La scène..... 159

XVII. — Her Majesty's Theatre. — L'éclairage. — Les méfaits de la rampe 179
XVIII. — Theatre royal de Covent Garden 194
XIX. — Drury Lane 205
XX. — Le Lyceum. — Sir Henry Irving 213
XXI. — Imperial Theatre 222
XXII. — Haymarket Theatre. — Wyndham's Theatre 231
XXIII. — The London Hippodrome. — Daly's Theatre. — L'Olympia. — Les music-halls 239

QUATRIÈME PARTIE

LES ENGINS NOUVEAUX. — CONCLUSIONS

XXIV. — Quelques questions pratiques. — Besoin de vérité. — La vieille machinerie. — L'Opéra de Charles Garnier. — L'*Asphaleia*. — Le fer et le bois. — Le plancher mobile. — A l'étranger. — Le projet Garnier-Tresca 253
XXV. — La force mécanique. — Les deux rivales. — Rôle de la force mécanique. — Les panoramas. — En Amérique : la construction des décors ; le bois et la toile ; les châssis. — L'inébranlable routine 273
XXVI. — Conclusions 291
Appendice 307
Table analytique 321
Table des matières 327

PN 2595 B7

Bourdon, Georges
Les théâtres anglais

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY